

Handbuch der kunstgeschichte

Adolf Rosenberg

Handbuch

der

Kunstgeschichte

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Adolf Rosenberg

Mit 885 Abbildungen im Text und 4 Beilagen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

Erste Abteilung.

Die Kunst des Altertums.

Seite

Einleitung. Vorgeschichte und Wesen der Kunst 1
Erster Abschnitt. Die Kunst des orientalischen Altertums 8
1. Die ägyptische Kunst 9
2. Die Kunst der Babylonier, Assyrer und Perser 26
3. Die Kunst in Phönizien und Kleinasien 32
4. Die indische Kunst 35
Zweiter Abschnitt. Die griechische und italisch-römische Kunst 38
1. Die Kunst der Griechen 38
A. Die griechische Baukunst 41
B. Die griechische Plastik 54
C. Die griechische Malerei 84
2. Die italisch-römische Kunst 90
A. Die etruskische Kunst 91
B. Die römische Kunst 95
a. Die römische Baukunst 97
b. Die Plastik der Römer 109
c. Die Malerei bei den Römern 127

Zweite Abteilung.

Die Kunst des Mittelalters.

1. Die altchristliche Kunst 133
2. Die byzantinische Kunst 145
3. Die Kunst des Islam 150
4. Die Anfänge der Kunst in Deutschland bis auf Karl den Großen 162
5. Die Kunst des romanischen Mittelalters 170
A. System der romanischen Baukunst 172
B. Romanische Baudenkmäler in Deutschland, Italien, Frankreich und den übrigen Ländern 179
C. Plastik und Malerei der romanischen Zeit 201
6. Die Kunst des gotischen Mittelalters 212
A. System der gotischen Baukunst 214
B. Die Baudenkmäler des gotischen Stils 219
C. Plastik und Malerei unter der Herrschaft des gotischen Stils 235

Dritte Abteilung.

Die Kunst der Renaissance.

Einleitung 257
1. Die Frührenaissance in Italien 260
2. Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden und in Deutschland 297

Seite
3. Die italienische Hochrenaissance . . . 319
A. Leonardo da Vinci . . . 320
B. Michelangelo . . . 326
C. Raffael und seine Schüler . . . 338
D. Die Malerei der Hochrenaissance in Mittel- und Oberitalien . . . 349
E. Die Malerei der Hochrenaissance in Venedig . . . 354
F. Die Baukunst des 16. Jahrhunderts in Oberitalien . . . 375
4. Die Kunst in Deutschland, den Niederlanden und im übrigen Europa während des 16. Jahrhunderts . . . 381
A. Albrecht Dürer . . . 382
B. Hans Holbein der Jüngere . . . 396
C. Die Maler der schwäbischen Schule . . . 404
D. Lucas Cranach . . . 405
E. Die Bau- und Bildnerkunst der deutschen Renaissance . . . 410
F. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, Frankreich, England und Spanien . . . 416

Vierte Abteilung.

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

1. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien . . . 429
2. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert . . . 445
3. Die französische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts . . . 455
4. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Niederlanden . . . 467
A. Die Malerei in den südlichen Niederlanden . . . 468
a. Peter Paul Rubens und seine Schule . . . 469
b. Die vlämischen Genre- und Landschaftsmaler . . . 487
B. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts . . . 491
a. Frans Hals und seine Schule . . . 492
b. Rembrandt und seine Schule . . . 500
c. Die holländische Genre-, Landschafts-, Tier- und Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts . . . 509
5. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und England 520

Fünfte Abteilung.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Die französische Kunst . . . 541
2. Die Kunst in Deutschland und Österreich . . . 567
3. Die Kunst in England, Belgien, Italien und den übrigen Ländern Europas . . . 620
Register . . . 630

Erste Abteilung.

Die Kunst des Altertums.

Einleitung.

Vorgeschichte und Wesen der Kunst.

Wie alle Anfänge der menschlichen Kultur, verlieren sich auch die Anfänge der bildenden und redenden Künste, die wir als die edelste Blüte der menschlichen Kultur betrachten und schätzen gelernt haben, im Dunkel einer unerforschlichen Vorzeit. Was auch die „Wissenschaft des Spatens“, der durch große Mittel unterstützte Forschungstrieb der neuesten Zeit, in den letzten Jahrzehnten an überraschenden Ergebnissen zu Tage gefördert hat, wie auch immer durch diese Funde der langen Kette, die Gegenwart und Vergangenheit über Jahrtausende hinweg miteinander verbindet, ein neues Glied nach dem anderen angeschlossen worden ist — immer wird sich bei jedem neuen Fundstück in den Forschern die Frage regen: Wo ist das frühere Entwickelungsglied zu suchen? Woher hat insbesondere die einen sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand nachahmende, die eigentlich bildende Kunst ihren Ausgang genommen? Am Ende begegnet sich der Kunstforscher mit dem Naturforscher, der bei seinem heißen Bemühen, in das Innere der Natur zu dringen, in folgerichtigem Vorwärtsschreiten bis zur vermeintlich ursprünglichsten Lebensform, der Urzelle, gelangt ist und dann auf die Frage nach dem Ursprung dieser Form eine Thür findet, die menschlicher Spürkraft verschlossen ist.

Mit der Naturforschung wird sich also auch die Kunstforschung bescheiden müssen, vor einer unbekannten und unerforschlichen Kraft, in der wir den Urquell alles Lebens zu erkennen und zu verehren haben, Halt zu machen. Mit allen übrigen geistigen Gaben hat diese geheimnisvolle Kraft auch den Kunsttrieb in die Seele des Menschen gepflanzt. Er mag zunächst aus dem Bedürfnis des Menschen, jedes Gebilde seiner Hand, ein Werkzeug, eine Waffe, ein Gerät oder ein Gefäß durch einen eingegrabenen Punkt oder eine eingeritzte Linie als sein Eigentum zu kennzeichnen, erwacht sein, und aus der Verbindung von Punkten und Strichen entwickelte sich allmählich der Schmucksinn. Aus der Marke, dem allgemeinen Merkmal, entsproß der Zierat, der sich nicht bloß auf das Gerät, sondern auch auf den Körper des Menschen der vorgeschichtlichen Zeit erstreckte. Wenn uns auch die ältesten Denkmäler des Menschengeschlechts kein Bild von der körperlichen Erscheinung des vorgeschichtlichen Menschen hinterlassen haben, so dürfen wir doch nach den Analogieen, die uns die in den letzten Jahrzehnten entdeckten, von europäischer Kultur unberührt gebliebenen Naturvölker Innerafrikas und Polynesiens geliefert haben, den Schluß ziehen, daß die von ihnen vertretene Kulturstufe im großen und ganzen der des vorhistorischen Menschen entspricht. Ein mehr oder weniger reichentwickelter Sinn für den Schmuck des Körpers, der Waffen, der Hausgeräte ist allen diesen Naturvölkern eigen, und bei ihnen, die jahrtausendelang ein abgeschlossenes Dasein geführt haben, finden

wir auch dieselben ursprünglichen Ornamente, wie bei den prähistorischen Menschen, die sogenannten „geometrischen“ oder Linearmuster, die anfangs aus Kreuzen, aus Zickzacklinien und Vierecken, später aus geschwungenen Linien und in höherer Entwickelung aus ganzen und halben Kreisen, aus Spirallinien und am Ende aus noch mannigfaltigeren Linienverschlingungen gebildet wurden.

Diese ursprüngliche ornamentale Formensprache war aber nicht bloß den prähistorischen Völkern der alten Welt eigentümlich. Auch an den zum Teil gewaltigen Baudenkmälern, welche die Herrschergeschlechter der Azteken und Inka in Mittel- und Südamerika, in Mexiko und Peru hinterlassen haben, und den gleichzeitigen Erzeugnissen des Handwerks, deren Kenntnis uns durch Gräberfunde geworden ist, finden wir ähnliche Verzierungen. Da eine längere, fruchtbringende Berührung zwischen der alten Welt, insbesondere zwischen jenen, an die östliche Hälfte des Mittelmeeres angrenzenden Ländern, die wir als den Ausgangspunkt unserer Kultur zu betrachten berechtigt sind, und zwischen Amerika vor seiner Entdeckung durch die portugiesischen und spanischen Seefahrer ausgeschlossen ist, muß diese Übereinstimmung in der ornamentalen Formsprache durch Weltmeere getrennter Völker ein allgemeiner Besitz der Menschheit auf einer gewissen Stufe der Kultur gewesen sein, die aber nicht etwa überall gleichzeitig, sondern in verschiedenen Zeiten erreicht worden ist, die zum Teil um Jahrhunderte auseinander liegen. Daß Völker, die in vorgeschichtlicher Zeit niemals miteinander in Berührung gekommen sind, trotzdem große Verwandtschaft in der Art zeigen, ihre beste Habe zu verzieren, erklärt sich aus dem Stoff. Das Handwerk ist immer der Kunst vorausgegangen. Aus dem Flechten von getrockneten Gräsern, von Binsen und Weiden ergaben sich von selbst gekreuzte, Zickzack- und andere Linien, die bald ornamentale Bedeutung gewannen und auf andere Zweige des Handwerks, zuerst auf die Weberei, einen der für das Bestehen des Menschengeschlechts notwendigsten Handbetriebe, übertragen wurden.

Als das lineare Ornament in seiner weiteren Ausbildung eine große Mannigfaltigkeit der Formen erreicht hatte, erfuhr es eine Erweiterung durch die Aufnahme pflanzlicher und tierischer Elemente. Der Mensch fing an, für seine Umgebung die Augen zu öffnen, und die organischen Gebilde der Natur reizten seinen Nachahmungstrieb. Während aber die lineare Ornamentik sich auf einen weiten Umkreis ältesten Kulturlebens erstreckte, sind die Pflanzen- und Tierornamente auf ein engeres Gebiet beschränkt und wohl auch als eine Phase höherer Entwickelung anzusehen.

Daß sich in verschiedenen Gegenden Mitteleuropas, besonders in Frankreich, Renntierknochen mit eingeritzten Menschen- und Tierfiguren gefunden haben, die man der sogenannten Diluvialzeit zuschreiben will, ist eine zufällige, auch noch nicht völlig aufgeklärte Erscheinung, die jedenfalls außerhalb des Zusammenhangs mit der Entwickelung des Ornaments steht, wie wir sie aus den Erzeugnissen einer bestimmten Ländergruppe kennen lernen. Es sind die Länder, die uns von den ältesten Sagen und Urkunden der Menschheit als die Wiege des Menschengeschlechts geschildert werden, in denen aus Nomadenstämmen, Hirten und Ackerbauern zuerst gesellschaftliche Verbände entstanden, die sich allmählich zu wohlorganisierten Staatengebilden auswuchsen. Wie der Orient im engeren Sinne, Ägypten, Babylonien, Assyrien und Kleinasien, die älteste Stätte jener Kultur war, die später ihren Weg nach dem Abendlande nahm und somit auch die Wurzel der unsrigen gewesen ist, so ist auch der Ursprung der Kunst im Orient zu suchen. Dort sind wenigstens ihre ältesten Offenbarungen zu finden, Zeugnisse eines schöpferischen Geistes, der mit vollem Bewußtsein die Gebilde der Natur nachzuahmen sucht und in diesem Nachahmungseifer von Stufe zu Stufe vorwärts schreitet.

Pflanzen und Tiere waren die ersten Gegenstände dieses Nachahmungstriebes. Auch sie traten schon in vorgeschichtlicher Zeit, wie uns Schliemanns Ausgrabungen in Troja gelehrt haben, vielleicht schon in der zweiten Hälfte des dritten Jahrtausends vor Christo auf. Indem sie in die bisherige rein geometrische Ornamentik eingefügt wurden, dienten sie ursprünglich nur zu ihrer Erweiterung und Belebung. Erst allmählich traten die Tiere in den Vordergrund dieser ältesten Zierkunst, und je mehr die Übung in ihrer Darstellung wuchs, desto häufiger wurde sie ein Hauptgegenstand der Nachbildung. An-



Abb. 1. Steinsetzung mit Knochenurne. Aus Nieder-Deutschland.

fangs nur einzeln erscheinend, wurden sie später zu langen Reihen vereinigt, die eine Fläche, etwa ein Gewebe, zierten oder sich, eingeritzt oder aufgemalt, um den Hals oder Bauch eines Thon- oder Metallgefäßes herumzogen. Erst nachdem die Kunst auch diese Stufe erklommen, wagte sie sich an die Darstellung des Menschen. Daraus erklärt es sich, daß zu einer Zeit, wo die Ornamentik, der ornamentale Stil, bereits zu einer hohen künstlerischen Reife und zu einer vollkommenen Freiheit in der Beherrschung seiner Ausdrucksmittel gediehen war, die Darstellungen menschlicher Gestalten noch die ursprüngliche Roheit unbeholfener Versuche zeigen. Besonders charakteristische Beispiele dafür bieten die Kunstdenkmäler Mittelamerikas, die für uns darum sehr lehrreich sind, weil sie eine Kunstentwickelung vor Augen führen, die durch den Einfall der Europäer unterbrochen wurde, als die Kunst gerade die Bemeisterung der menschlichen Gestalt durch die Plastik in Angriff nahm. Während die ornamentale Kunst, an den Bauwerken sowohl wie an den Erzeugnissen der künstlerischen Gewerbe, besonders der Webe- und Töpferkunst, einen hohen Stand erreicht hatte, war die plastische Kunst noch nicht über die rohesten Andeutungen einer menschlichen Gestalt im Relief hinausgekommen.

Auch die Darstellung des Menschen in der primitiven Zierkunst jener Länder, aus denen die Anfänge der Kultur und Kunst zu uns gekommen sind, haftete lange Zeit an der Fläche. Wiederum wurden die Umrisse der Figuren in Gefäße und Geräte, in Schutz- und Angriffswaffen eingeritzt oder auf Thongefäße gemalt, und erst auf einer höheren Entwickelungsstufe der Technik wurden die Gestalten aus Steinplatten herausgehoben. Die erhabene Arbeit, das Relief, ging dem runden Bilde voraus. Als die Handfertigkeit soweit vorgeschritten war, daß sie runde Bilder aus einem bildsamen Stoffe, zunächst wohl aus Holz, Knochen und Thon, später aus Stein und zuletzt aus Metall, nachdem das Schmelzen und Gießen der Metalle erfunden worden war, zu gestalten vermochte, trat die plastische Kunst aus der Reihe der ornamentalen Künste heraus, um fortan ihren eigenen Weg zu gehen.

Die Verkörperung übersinnlicher Vorstellungen hat die älteste Plastik, die im Naturalismus, in der naiven Naturanschauung wurzelte, nicht versucht. Religiöse Gedanken haben auf die Entwickelung der Plastik vom Ornament bis zur menschlichen Figur keinen Einfluß gehabt. Götterbilder in menschlicher Gestalt gehören erst einer jüngeren Kulturepoche an. Die älteren Zeiten hatten sich mit rohgeformten Sinnbildern, mit „Idolen“ begnügt, die etwa den „Fetischen“ der afrikanischen Wilden geglichen haben.



Abb. 2. Grabbau bei Fallingbostel.

Von diesem Symbolismus klingt noch etwas in der Geschichte der mosaischen Gesetzgebung nach, wo Jehovah durch Moses den Israeliten verkünden läßt, sie sollten sich von ihm weder ein Bildnis noch Gleichnis machen.

Den Göttern menschliche Gestalt zu geben und aus den Menschengestalten Idealbilder von jugendlicher Kraft und Schönheit zu entwickeln, das Vergängliche im Menschen als etwas Unvergängliches festzuhalten, war erst dem auserlesenen Volk der Griechen beschieden, nachdem es, gleich den Ägyptern und den asiatischen Völkern, alle Stufen einer mühsamen Entwickelung durchgemacht hatte.

Auch die Architektur ist nicht an Bauten, die zur Befriedigung eines religiösen Bedürfnisses, etwa zur Behausung von Göttern und ihrer Verehrung dienten, zur Kunst herangereift. Die naiven Naturvölker vermochten in ihrer Vorstellung den Gedanken, daß mit dem Absterben des Körpers auch sein belebendes Element, die Seele, der Vernichtung anheimfällt, nicht Raum zu geben. Ein Fortleben nach dem Tode war ihre feste, aus einem natürlichen Egoismus entsprungene Zuversicht, auf der sich die Grundlagen des Glaubens aufbauten, der sich zunächst in einer Verehrung der Seele der Verstorbenen kundgab. Der Totenkultus fand auch ein sichtbares Zeichen zunächst in der Verwahrung und Kennzeichnung der Grabstätte. Bei den grobsinnlichen Vorstellungen, die sich die Naturvölker von dem Leben nach dem Tode machten, mußten die Körper der Verstorbenen in ihrer ursprünglichen Gestalt möglichst erhalten bleiben. Über den Leichen wurden Erdhügel aufgeschüttet, die durch ringsherum in den Erdboden gepflanzte Steine vor dem Zerfall geschützt wurden. Das ist die ursprünglichste Form des Grabmals, die später, je nach der Verschiedenheit des Klimas, des vorhandenen Baumaterials, der Lebensgewohnheiten, mannigfache Umgestaltungen erfuhr. In den meisten Gegenden Europas wurden in einer gewissen Periode der prähistorischen Kultur gewaltige Steinblöcke nebeneinander aufgerichtet, die dann durch horizontal gelegte Steinplatten überdeckt wurden und so eine Grabkammer bildeten. Bisweilen blieben diese Erinnerungsmäler an die Stätten der Toten (Dolmen, Steintische) frei über dem Erdboden stehen, meist aber wurden diese Grabkammern, zu denen ebenfalls von Steinen eingefaßte langgestreckte Gänge führten (Ganggräber), wieder mit Erde überdeckt (Abb. 1 u. 2). Ein späteres Geschlecht, das diesen hoch aufgetürmten Hügeln verständnislos gegenüberstand, hat aus ihnen die Sage von einem versunkenen Riesengeschlecht abgeleitet, das in diesen „Hünengräbern"

bestattet liege (Abb. 3). Oft mögen durch diese unförmlichen Male gemeinsame Grabstätten von ganzen Familien oder Stammesgenossenschaften gekennzeichnet worden sein. In der Bretagne und in Großbritannien findet man Plätze, die durch ganze Reihen aufgerichteter, unbehauener Steine, die meist Kreise bilden, abgegrenzt und dadurch als heilige Stätten bezeugt sind (Kromlechs). Die umfangreichste dieser Anlagen ist das sogenannte Stonehenge (hängender Stein) auf der Heide von Salisbury in England (Abb. 4). Hier umschließen dreißig, fast 4 1/2 Meter hohe, oben durch eingezapfte Horizontalbalken verbundene Sandsteinpfeiler einen Kreis von etwa 88 Metern im Durchmesser, der noch drei kleinere Steinkreise enthält. Die große Ausdehnung der Anlage hat zu der Vermutung geführt, daß ihr Kern von einem Heiligtum gebildet wird, um das die Gräber zu ihrem besseren Schutze gruppiert worden sind. Dann lernten wir eine höhere Stufe primitiver Baukunst, eine Kultusstätte, kennen, die sich aber nur als eine Erweiterung des Gräberbaues, nicht zugleich als eine Vervollkommnung, eine höhere Ausbildung der Baukunst darstellt. Obwohl die Völker, die uns in den Dolmen und Kromlechs Denkmäler ihrer Kultur hinterlassen haben, bereits im stande gewesen sind, mit ihren Werkzeugen Steine roh zu behauen, vielleicht auch schon mehr oder weniger zu glätten, ist ihr Kunstgefühl nicht über das Bedürfnis einer symmetrischen Anordnung von Steinblöcken in größerer Zahl hinausgegangen.

Eine stetige Ausbildung des Handwerks setzt eine seßhafte Bevölkerung voraus, in der ein Geschlecht dem anderen das Errungene forterbt. Erst als die Völker des Orients ihr Nomadenleben aufgegeben hatten, kamen auch die Handbetriebe zu ruhiger Entwickelung, und aus der sinnvollen Anwendung der Technik entsprang jenes sichere, zielbewußte Können, das wir in seiner höchsten geistigen Verfeinerung Kunst nennen. Daß Kunst von Können kommt, ist nicht bloß für uns Deutsche aus dem engen sprachlichen Zusammenhang der beiden Begriffe, sondern im allgemeinen aus der Urgeschichte der Menschheit ersichtlich. Die Kunst bedeutet aber etwas Höheres als das bloße Können, und wenn sie auch aus diesem erwachsen ist, so hat doch eine spätere Zeit, die Begriffe scharfsinnig zu scheiden verstand, ihr gutes Recht gehabt, die Kunst vom Handwerk d. h. dem bloßen Können zu trennen. Die Kunst beginnt, wo sich das Können über die bloße Nachahmung der Natur erhoben hat und den Gebilden der Natur eigene, nach selbst-



Abb. 3. Querschnitt eines Hünengrabes bei Basbye (Angeln).

gemachten Gesetzen geschaffene Gebilde gegenüberstellt. Das gesetzmäßige Bilden begründet erst den Begriff der Kunst, und die Beobachtung gewisser Gesetze im künstlerischen Schaffen hat allmählich zur Erweckung und Entwickelung des Schönheitsbegriffes geführt. Das Gesetzmäßige, das nach bestimmten Regeln Geschaffene wurde von den ersten Denkern dem Schönen gleichgesetzt, und so wurde aus der Freude am Gesetzmäßigen die Freude am Schönen, der ästhetische Genuß. Die Darstellung des Schönen wurde als die höchste Aufgabe der Kunst betrachtet, und diese Anschauung ist durch die Jahrhunderte hindurch geltend geblieben, wie sehr sich auch der Begriff des Schönen im Wechsel der Zeiten und je nach den verschiedenartigen Schauplätzen des künstlerischen Schaffens, unter dem Einfluß von Religion, Sitte und Volkscharakter änderte. Ohne auf diese Unterschiede zu achten oder sie doch als etwas Wesentliches anzuerkennen, stellt sogar die Ästhetik unserer Tage den Satz auf, daß die Kunst die Fertigkeit der Hervorbringung eines Schönen ist, und in der That würde eine geschichtliche Darstellung der Entwickelung der Kunst, die den Begriff des Schönen als etwas Unfaßbares und Unmeßbares oder gar als das Erzeugnis willkürlicher Anschauung und Geschmacksbildung außer acht ließe, sich damit begnügen müssen, die Kunstdenkmäler nach Art der Statistik als etwas Gegebenes zu verzeichnen, die Künstler nach ihren Werken schlechthin zu charakterisieren, statt sie aneinander zu messen und Höhen und Tiefen der Kunstentwickelung festzustellen.



Abb. 4. Stonehenge bei Salisbury.

Wie sich in der Weltgeschichte, in der politischen Geschichte der Völker das Walten unsichtbarer sittlicher Kräfte geltend macht, so wird auch die Kunstgeschichte von geistigen Strömungen durchdrungen, die, aus den Tiefen emporquellend, in gewissen Zeitabschnitten zu gewissen Höhen führen. In ihnen faßt sich das Streben nach den Idealen zusammen, die fast jedes Volk, fast jede Zeit beherrscht haben. Wo sie fehlen, fehlt auch der künstlerischen Entwickelung der Fortschritt, die Lebensader, und die Kunst versinkt in tödliche Erstarrung.

Wie sich in den ersten Entwickelungsstufen der menschlichen Kultur bald die Handwerker voneinander schieden, die Töpfer von den Flechtern, die Weber von den Metallarbeitern, so sonderten sich auch die bildenden Künstler, die gewiß lange Zeit die Räume für Götter und lebende und tote Menschen geschaffen, Figuren aus Holz und Stein gebildet und diesen durch Bemalung zum Schein des Lebens verholfen hatten, allmählich in drei große Gruppen. Je mehr sich die Bedürfnisse steigerten und je mehr der Kunstsinn erwachte und sich verfeinerte, desto höhere Ansprüche wurden an die Schulung der einzelnen Kräfte gestellt. Einer konnte nicht mehr das ganze künstlerische und handwerkliche Wissen und Können umfassen, und so drängte schon der ungeheuere Stoff, der zu bewältigen war, in die Scheidung der Künstler in Architekten oder Baukünstler, Bildner oder Plastiker und Maler. Diese Teilung der bildenden Kunst in drei große Zweige, die gewiß schon bei den Ägyptern in ein bestimmtes System gebracht worden war, wenn sie auch erst die Griechen in Worte und Begriffe gefaßt haben, ist bis auf die Gegenwart maßgebend geblieben. Wohl sind in neuester Zeit Versuche gemacht worden, diese

Dreizahl nach verschiedenen Richtungen zu erweitern. Man will die sogenannten graphischen Künste, d. h. den Kupferstich, die Radierung, die Lithographie und die von ihnen abgeleiteten Verfahren, wenn sie sich nicht auf die Wiedergabe fremder Kunstwerke beschränken, sondern die eigenen Gedanken der Künstler wiedergeben, als einen selbständigen Zweig der bildenden Kunst betrachtet und geachtet sehen, und auf der anderen Seite verlangt das große Heer der Künstler, die sich in neuester Zeit in den Dienst des Kunstgewerbes gestellt haben, auch einen eigenen Platz neben der alten Dreizahl. Wenn man aber den Erzeugnissen dieser Bewerber auf den Grund geht, wird man auf die drei Urquellen der bildenden Kunst, auf die Architektur, die Plastik und die Malerei stoßen, und darum ist es nur eine logische Notwendigkeit, wenn sich ein Buch, das, wie das vorliegende, einen gedrängten Überblick über den Entwickelungsgang der bildenden Künste von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit in Wort und Bild gewähren will, an die alte, wohlbegründete Einteilung der Kunst hält.

Die Griechen waren das erste Volk, dem der Begriff des Schönen in der Kunst zum Bewußtsein gekommen ist, das darüber nachgedacht und das Ergebnis seines Nachdenkens durch das gesprochene Wort und das lebendige Kunstwerk zum Ausdruck gebracht hat. Von ihm ist der Strom künstlerischen Schaffens im Sinne des Schönen, im Sinne einer über das Durchschnittsmaß der menschlichen Erscheinung gehobenen, idealen Natur durch die Jahrtausende bis zu uns gedrungen, und neben dem Begriff der Schönheit hat sich bei ihnen auch zuerst der Begriff der künstlerischen Individualität, der künstlerischen Persönlichkeit entwickelt. In den baukünstlerischen und bildnerischen Schöpfungen der Ägypter und Babylonier vermissen wir das Walten einer bestimmt ausgeprägten Persönlichkeit. Das Schematische überragt überall das Individuelle. Auch wenn uns die Namen der Schöpfer einzelner Bau- oder Bildwerke überliefert wären, würden wir aus der Verbindung von Werk und Schöpfer noch kein Bild einer künstlerischen Persönlichkeit im Sinne der Griechen gewinnen. Aber wir haben darum noch kein Recht, diese Werke außerhalb der kunstgeschichtlichen Entwickelung zu stellen, sie von einer Betrachtung des geschichtlichen Entwickelungsganges der Kunst auszuschließen, weil die Kunst im eigentlichen und höchsten Sinne des Wortes erst mit den Griechen beginnt. Auch bei den Werken der Ägypter, Babylonier und anderer westasiatischer Völker finden wir wenigstens eines der Merkmale, die wir als charakteristisch für das Wesen der Kunst erkannt haben: die Gesetzmäßigkeit; und wenn in ihren Schöpfungen auch nicht das Walten bestimmter, künstlerisch begabter Persönlichkeiten erkennbar ist, so spricht doch aus ihnen eine kühne und mächtige Phantasie, mit der sich eine ebenso gewaltige Thatkraft verbunden hat, um ihre Gebilde in die Wirklichkeit zu übersetzen. Und neben der Fertigkeit im Bilden, der Technik, neben der Fähigkeit des bewußten Schaffens nach bestimmten Gesetzen ist auch die schöpferische Phantasie eine der Grundlagen und Lebensbedingungen der Kunst.

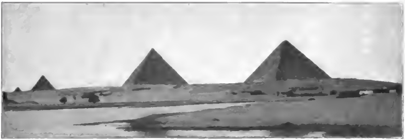


Abb. 5. Gesamtansicht der Pyramiden von Gize, von Südost gesehen.

Erster Abschnitt.

Die Kunst des orientalischen Altertums.

Von den orientalischen Völkern im weitesten Sinne des Wortes kommen für die Geschichte der Entwickelung der Kunst im logischen Zusammenhang nur die in Betracht, die in der vorchristlichen Zeit um die östliche Hälfte des Mittelmeers herum ansässig waren, und zwar in der Reihenfolge, wie sie aus dem Dunkel sagenhafter Vorzeit in das Licht der Geschichte traten, die Ägypter, Babylonier, Assyrer, die Völker des heutigen Syriens und Kleinasiens, die Phönizier und die Perser. Abseits von diesen Völkern, deren künstlerische Erzeugnisse, namentlich in den Grenzgebieten, verwandtschaftliche Merkmale tragen, steht die Kunst der Inder. Sie hat sich aus eigentümlichen religiösen Vorstellungen und örtlichen Bedingungen selbständig in einer seltsamen, für moderne Empfindungen abstoßenden Phantastik entfaltet, aber zu einer gewissen Zeit die Einflüsse griechischer Kunst erfahren, und dadurch ist sie zeitweilig in einen losen Zusammenhang mit der Kunst des Abendlandes gekommen. Dagegen hat die Kunst in den Kulturländern Ostasiens, in China und Japan, während der ganzen Zeit ihrer Entwickelung und Blüte keinerlei fremden Einfluß erfahren und auch keinen nachweisbaren Einfluß auf die Kunst Vorderasiens in der vorchristlichen Zeit geübt. Eine strenge Abschließung von den Nachbarländern nicht bloß, sondern von der gesamten Außenwelt, die bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich durchgeführt werden konnte, hat diese Sonderstellung ermöglicht, aber auch zur allmählichen Erstarrung der künstlerischen Übung in toten Formen geführt. Die Kunst in China und Japan hat dieselbe Entwickelung durchgemacht, wie die Kunst im alten Ägypten, das seine vermeintliche Überlegenheit über die Nachbarvölker ebenfalls nur durch ein strenges Absperrungssystem behaupten zu können glaubte. Nach einem raschen Aufschwung, der zu einer beträchtlichen Höhe geführt hatte, trat verhältnismäßig früh ein Stillstand ein, der nach Jahrhunderten mechanischer Nachahmung der überlieferten Formen zum Untergang führte. Nach der Einwanderung der Griechen und ihrer beweglichen Kunst fand die ägyptische Kunst mit ihrer starren Regelmäßigkeit auswendig gelernter Formeln bald ihr Ende. Ein ähnliches Schauspiel erleben wir jetzt in China und namentlich in dem einsichtsvolleren und bildungsfähigeren Japan. Während die Europäer immer noch die Kunst und namentlich die technische Fertigkeit der Japaner als ein unbegreifliches und unerreichbares Wunder anstaunen, während eine Anzahl europäischer Künstler sogar die Meinung vertritt, daß die greisenhaft gewordene Malerei in den europäischen Kulturländern nur aus dem Jungbrunnen japanischer Kunst neue Kräfte schöpfen könne, sehen die Japaner, die die europäische Kunst kennen gelernt haben,

ihre eigene Kunst als vollendet an und suchen Anschluß an die europäische Kunstentwickelung zu gewinnen.

Der lebendige, ununterbrochene Verkehr der Völker untereinander ist auch die Grundbedingung eines lebendigen Fortschreitens der Kunst. Obwohl die Ägypter das am meisten für die Kunst begabte Volk des Altertums waren, haben sie doch weniger für den Fortschritt der Kunst gethan, als das Handel und Seefahrt treibende Volk der Phönizier, dessen künstlerisches Schaffen nur auf geschickter Nachahmung beruhte. Während die Denkmäler ägyptischer Kunst im wesentlichen auf das Nilthal, auf die schmalen Landstreifen zu beiden Seiten des segenspendenden, alle Kultur schaffenden Nilflusses beschränkt blieben, drangen die Phönizier mit ihren Schiffen durch das ganze Mittelmeer bis zu den „Säulen des Herkules", bis zur heutigen Meerenge von Gibraltar und wahrscheinlich noch weit darüber hinaus, vor. Nicht zufrieden damit, daß sie überall mit den Küsten und Inselbewohnern Handelsverbindungen anknüpften, gründeten sie auch an geeigneten Stellen, besonders auf Hafenplätzen, Niederlassungen, die sich bald zu blühenden Gemeinwesen ausdehnten. Mit den Handelswaren und Naturerzeugnissen des Orients verbreiteten sie auch überall orientalische Kunst, zumeist wohl die ägyptische und babylonisch-assyrische in den Arbeiten der Kleinkunst, in Geräten und Schmucksachen aus Metall, Stein und Thon, daneben aber auch die Produkte ihres eigenen Kunstfleißes, der sich die Früchte fremden Geistes zu nutze gemacht hatte. Durch die Vermittelung der Phönizier haben die Ägypter auch befruchtend auf die ältesten Kunst- und Kulturepochen Griechenlands eingewirkt.



Abb. 6. Sarg des Königs Thutmosis' I. Im Museum zu Kairo.

1. Die ägyptische Kunst.

Weiter als die geschichtlichen Urkunden irgend eines anderen Volkes reichen die des ägyptischen in die vorchristlichen Jahrhunderte zurück. Diese Urkunden sind uns durch die Vermittelung der Kunst erhalten worden, durch die Bilderschrift, die Hieroglyphen, mit denen die Mauern, Gebälke und Säulen der Tempel und die Wände der Gräber bedeckt worden sind und die uns auch Kunde geben von den Herrschergeschlechtern, die die wechselnden Geschicke des Landes gelenkt haben. Auf ihrer Reihenfolge beruht die ägyptische Zeitrechnung, die nicht nach Jahrhunderten, sondern nach der Regierungsdauer der einzelnen Dynastien



Abb. 7. König Amen-Em-Het III. Um 2000 v. Chr. Im Museum zu Berlin.

zählt, und ihnen schließt sich in großen Zügen auch die Entwickelung der ägyptischen Kunst an. Man zählt dreißig solcher Dynastien, deren Herrschaft sich, freilich bisweilen mit jahrhundertelangen Unterbrechungen, auf 2500 Jahre erstreckt, von der Unterwerfung Ägyptens durch Alexander den Großen im Jahre 332 v. Chr. rückwärts gerechnet bis zum Jahre 2800, wo für unsere Kenntnis die Geschichte des ägyptischen Staatswesens beginnt. Die Geschichtsforscher haben sie, neben der Zeitrechnung nach Dynastien, in vier große Epochen gegliedert, in die Zeit des alten Reichs (von etwa 2800 bis 2200, 1.—10. Dynastie), des mittleren Reichs (von 2200 bis 1800, 11.—13. Dynastie), dem der Einfall eines aus dem südlichen Palästina gekommenen kriegerischen Nomadenvolkes, der Hyksos, ein Ende machte, die sich bis um 1600 in der Herrschaft über Ägypten behaupteten, in die Zeit des neuen Reichs (1600 bis 950, 17.—20. Dynastie), die Zeit des höchsten Glanzes, wo die ägyptischen Herrscher ihre Eroberungszüge bis nach Kleinasien ausdehnten, und in die Spätzeit, die nach einer Zwischenzeit von fast drei Jahrhunderten, wo namentlich äthiopische Könige die Herrschaft in Ägypten führten, mit dem Jahre 663 anhebt. Unter einem Herrschergeschlecht, dessen Regierungssitz Sais in Unterägypten war, folgte noch eine kurze Zeit der Blüte, bis die persischen Eroberer im Jahre 525 der letzten nationalen Dynastie, der 26., ein Ende machten.

Von dieser wechselvollen Geschichte des Landes ist die Entwickelung der Kunst nur wenig berührt worden, weil die fremden Eroberer auf einer niedrigeren Kulturstufe standen als die Besiegten, vielleicht auch, weil die Ägypter in ihrer vornehmen Abgeschlossenheit auf alles Fremdländische mit Geringschätzung herabsahen. In der That hatten sie trotz ihrer Isolierung eine wissen-



Abb. 8. Statue eines Schreibers. Original in Paris

schaftliche und künstlerische Bildung erlangt, die die aller Nachbarvölker weit überragte und noch bei den Griechen und bis tief in das Mittelalter und in die neuere Zeit hinein Gegenstand staunender Wißbegier war, zumal da die ägyptischen Priester, die Hüter aller Wissenschaften, diese mit einem undurchdringlichen Schleier des Geheimnisses zu umgeben wußten.

Weit vorgeschritten, wie die verschiedenen Zweige der Wissenschaften, unter denen die Astronomie, die Kunde von den Himmelskörpern, und in ihrem Gefolge die Astrologie, die Sterndeuterei, obenan standen, war auch die Technik, die Übung jeglichen Handwerks und jeglicher Kunstfertigkeit. Die Bearbeitung harter Stoffe, wie z. B. des Granits, der bis zu spiegelnder Glätte geschliffen werden konnte, setzt die Kenntnis und den Besitz geeigneter Werkzeuge voraus, und die Bewegung gewaltiger Steinblöcke nach aufwärts kann nur durch Hebel, Winden und andere Vorrichtungen erfolgt sein, die wiederum auf einen hohen Stand der mechanischen Kenntnisse deuten. Straßenbauten und Bewässerungsanlagen mit Kanälen und Schleusen sprechen für eine nicht minder hohe Entwickelung des Ingenieurwesens, und unter den mannigfaltigen Erzeugnissen der Kleinkunst, die wir vornehmlich durch die in den Gräbern enthaltenen Mitgaben an die Toten kennen gelernt haben, ist so ziemlich jede Technik vertreten, die wir heute üben: Metallguß und Treibarbeit, Holz- und Knochenschnitzerei, Thonbildnerei jeglicher Art, die sogar eine Art von Fayencen mit Emailmalerei herzustellen verstand, die Kunst, farbige Gläser herzustellen, Goldschmiede- und Juwelierarbeit u. dgl. m.



Abb. 9. Gruppe des Totenpriesters Tenti und seiner Frau. (Um 2500 v. Chr.) Im Museum zu Berlin.

Alle diese Kunstfertigkeiten waren schon zu der Zeit errungen, wo unsere Kenntnis der ägyptischen Geschichte anhebt, und ein Teil der Kunstformen deutet sogar auf eine jahrhundertelange Kunstentwickelung, die jenseits des Jahres 2800 v. Chr. liegt, mit dem wir die Zählung nach Dynastien beginnen. Daß so gewaltige Bauten, wie die Pyramiden von Gise, die Wahrzeichen des alten Reichs, dessen Kunst man danach die der Pyramidenzeit nennt, entstanden sind, wird gewöhnlich als das Ergebnis eines despotischen Herrscherwillens bezeichnet, die Tausende seiner Sklaven zu einer menschliche Kräfte oft überschreitenden Zwangsarbeit trieb. Aber sowohl die Werke der monumentalen Kunst wie die der Kleinkunst, die stillen Erfindungen, die nur aus dem emsigen Betrieb in einsamer Behausung entstanden sein können, sprechen gegen die Meinung, daß allein der brutale Wille eines hochbegabten Gewaltherrschers diese Fülle von fein



Abb. 10. Der sogenannte Dorfschulze. Holzfigur. Im Museum zu Gise.

ausgeklügelten Kunstfertigkeiten hervorgebracht hat. Die despotische Staatsform, die in Ägypten und in den großen und kleinen Reichen Vorderasiens herrschend war, mag wohl der monumentalen Kunst, insbesondere der Baukunst, ihre Richtung zum Großen und Gewaltigen gegeben haben, aber die Kunst ist nicht durch sie hervorgerufen worden. Sie war ein Bestandteil des ägyptischen Volksgeistes, der ein seltsames Gemisch aus verstandesmäßiger Thätigkeit und dem Glauben an eine geheimnisvolle, für menschliche Sinne nicht wahrnehmbare Welt bildete. Dieser Glaube wurzelte in der Zuversicht, daß das menschliche Leben mit dem Tode nicht aufhöre, daß vielmehr einmal eine Zeit kommen werde, wo die entflohene Seele ihren Körper wieder benutzen könne. Um ihn nach Möglichkeit zu erhalten, wurden zunächst mehr oder weniger umfangreiche Grabbauten mit Räumen für die Aufnahme der Leichen errichtet, teils Freigräber, die bis zur Riesenhöhe der Pyramiden anstiegen, teils halb oder ganz unterirdische Grabkammern, die aus dem gewachsenen Gestein ausgehöhlt und an der Außenseite durch architektonische und plastische Gebilde gekennzeichnet waren.



Abb. 11. Porträtfigur eines Priesters mit Osirisbild. (Um 700 v. Chr.)

Die Gestalt, die der Tote im Leben hatte, wurde durch verschiedene Mittel zu erhalten gesucht. Der Leichnam wurde durch Einbalsamierung vor dem Verwesen soweit geschützt, daß die Fleischteile zusammenschrumpften und das Skelett mit einer fest zusammengetrockneten Hülle umgaben (Mumie), und die zur Vorsicht noch mit feingewebten und bemalten Binden umwickelten und eingeschnürten Leichen wurden in hölzerne oder steinerne Särge gelegt, die in ihrer Form die umwickelte Mumie wiederholten (Abb. 6). Nach dem im alten Reich der Ägypter herrschenden Unsterblichkeitsglauben, der eine durchaus materialistische Grundlage hatte, entfuhr dem Menschen mit seinem letzten Atemzug ein Schemen, ein schattenhaftes Wesen, das in der Grabkammer solange ein ärmliches, angstvolles Dasein führte, bis ihm die Wiedervereinigung mit dem Körper beschieden war. Wie seine Hinterlassenen verpflichtet waren, dieses Dasein durch Darbringung von Speise und Trank vor den Gräbern an bestimmten Tagen zu fristen, so hatten sie auch dafür zu sorgen, daß der Körper völlig unversehrt blieb. Denn der Schemen durfte nur in einen vollständig erhaltenen Körper wieder hineinschlüpfen. Zu ihrer Beruhigung wurde den Schemen oft durch Inschriften feierlich versichert, daß die einzelnen Teile ihres Körpers vollständig beisammen seien. So liest man z. B. auf einer Statue des Osiris, die einem Toten ins Grab gegeben war: „Du erlauchte Mumie im Sarge, dein Fleisch und dein Gebein ist sämtlich an deinen Gliedern, deine Glieder sind sämtlich an ihrer Stelle,



Abb. 12. Ramses II., seine Feinde niedermetzelnd Relief im großen Tempel von Abu-Simbel.

du hast deinen Kopf fest auf deinem Halse und hast dein Herz." Aus dieser Absicht ist wohl auch die Umschnürung der Mumien mit festen Binden zu erklären. Aber selbst der schwerste Steinsarkophag würde die Mumie vor der Zerstückelung, etwa durch einen rachsüchtigen Feind, nicht schützen und dadurch die Wiedervereinigung des Schemens mit dem Körper für immer verhindern, wenn nicht noch eine andere Vorsichtsmaßregel angewendet worden wäre. Um dem Schemen für alle Fälle eine Unterkunft zu sichern, wurde die Statue des Verstorbenen in das Grab gestellt und zwar oft in häufigen Wiederholungen, so daß der Schemen gegen alle Zufälligkeiten geschützt war. Schon im alten Reich war die bildnerische Kunst soweit vorgeschritten, daß eine Statue nicht bloß durch die Tracht, die Andeutung des Geschlechts und des Alters, die Haltung und andere Einzelheiten, sondern auch durch eine naturwahre, porträtähnliche Charakteristik der Gesichtszüge als das Abbild einer bestimmten Persönlichkeit gekennzeichnet werden konnte. Je mehr solcher Statuen in einem Grabe aufgestellt wurden, desto größer war die Sicherheit für den Schemen, seine Hülle zu finden, was außerdem noch durch Namensinschrift und Standesbezeichnung erleichtert wurde. „Daher die wahrhaft erstaunliche Zahl von Statuen, die mitunter in einem und demselben Grabe angetroffen wird. Fromme Anverwandte ließen möglichst viele Bildnisse des Verstorbenen, eben Körper und Substrate seines Schemens, herstellen und verbürgten ihm dadurch etwas, das an Unsterblichkeit grenzte." Um auch diese Statuen möglichst vor der Vernichtung zu schützen, wurden sie nicht nur in dem Grabgemach selbst, sondern in einer geheimen Kammer aufgestellt, die vermauert oder durch eingefügte Steine fremden Blicken völlig unsichtbar gemacht wurde.

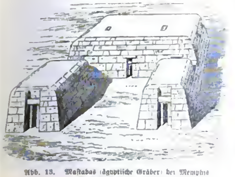


Abb. 13. Mastabas (ägyptische Gräber) bei Memphis (Nach Perrot u. Chipiez.)

Wie weit die Bildniskunst im Sinne realistischer Naturwahrheit im alten Reich vorgeschritten war, wird durch eine beträchtliche Zahl von Denkmälern bezeugt, freilich nur von plastischen, da in den Darstellungen der Malerei wohl große Lebendigkeit in der Schilderung der Vorgänge, aber nicht Bildnisähnlichkeit in den einzelnen Gestalten angestrebt wurde. Denn in ein gemaltes Bild konnte der Schemen nicht hineinschlüpfen. Bei den Bildnisstatuen giebt es verschiedene Grade der realistischen Darstellung, die teils durch die Vorschriften des höfischen Ceremoniells, das die Könige den Göttern gleichsetzte und sie über den Verkehr und den Vergleich mit allen anderen Menschen, selbst mit



Abb. 14. Die Stufenpyramide von Sakkara.

den dem Königshause zunächststehenden Kriegern und Priestern, hinaushob, teils wohl auch durch das größere oder geringere Vermögen der bildenden Künstler bedingt wurde. Man unterscheidet darum zwischen höfischer Kunst und Volkskunst. Die erstere war durch jene Vorschriften gebunden. Sie stellte die Könige fast nur in Kolossalgestalten dar, die unnahbar wie die Götter thronen oder aufgerichtet, mit eng an den Körper geschlossenen Armen langsam vorwärts schreiten. Aber wenn in der Bildung und Haltung der Körper eine typische Geschlossenheit galt, die im Laufe der Jahrhunderte zu einem toten Schema erstarrte, wurde doch auch bei Königsstatuen nach einer möglichst vollkommenen Porträtähnlichkeit gestrebt. Die glückliche Auffindung der Mumie Ramses II. (Sesostris), die Vergleichung seines Schädels mit seinen Standbildern hat uns gelehrt, daß auch in diesen scheinbar eines individuellen Gepräges entbehrenden Steinfiguren Erzeugnisse einer hochentwickelten Bildniskunst zu achten sind. Die ägyptischen Künstler wußten sogar bei diesen Figuren die Unterschiede des Alters darzustellen. Wie wohl sie sich dieser Fähigkeit bewußt waren, wird uns ebenfalls durch die Denkmäler bezeugt. In den letzten Zeiten der römischen Cäsarenherrschaft war es Gebrauch geworden, den Statuen entthronter oder gemordeter Herrscher die Köpfe abzuschlagen und an ihre Stelle den Porträtkopf ihrer Nachfolger zu setzen, die ihrerseits ihrer Herrschaft auch nicht lange sicher waren. Im alten Ägypten, in den Zeiten, wo Einfälle fremder Völker den friedlichen Bestand der Dynastien bedrohten, hat man bereits auch diesen Notbehelf der Ruhmsucht gekannt. Ein merkwürdiges Beispiel dafür bietet eine Statue des Berliner Museums, die, wie durch die Inschriften erwiesen ist, ursprünglich den König Amen-Em-Het III. (um 2000 v. Chr.) darstellte, später aber durch Überarbeitung der Gesichtszüge in das Bild des Königs Mer-en-Pthah (um 1300 v. Chr.) umgestaltet worden ist (Abb. 7).

Dieser höfischen, durch das Ceremoniell geregelten und eingeschnürten Darstellungsart steht die realistisch-volkstümliche gegenüber. Sie konnte sich in voller Unbefangenheit an die Natur halten und suchte ihr gleichzukommen, soweit es im allgemeinen ihre Darstellungsmittel und im einzelnen die persönliche Kraft des Künstlers erlaubten. Was man in der strenger gebundenen Baukunst nicht zu unterscheiden vermag, läßt sich in der Bildnerei nicht verkennen: das Walten verschieden gearteter und begabter künstlerischer Individualitäten, die sich freilich nur durch ein höheres oder geringeres Maß in der Fähigkeit bildnismäßiger Gestaltung unterschieden. So steht der Schöpfer der Steinfigur des nach seiner Beschäftigung sogenannten Schreibers (im Louvre zu Paris, Abb. 8) in der Belebung und Individualisierung des Kopfes höher als der Künstler der Gruppe eines Ehepaares im Berliner Museum (Abb. 9), das sich dadurch die Zusammengehörigkeit im Leben auch für das Dasein im Totenreiche sichern wollte. Freilich ist bei beiden Bildwerken der Eindruck der Lebenswahrheit noch durch Bemalung gesteigert worden, wie überhaupt fast immer bei plastischen Bildwerken des Altertums die Farbe zu Hilfe kam, um des Bildners

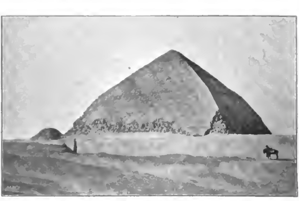


Abb. 15. Die Knickpyramide bei Daschur.



Abb. 16. Die Cheopspyramide bei Gise mit Sphinx.

Kunst zu **unterstützen**. Beide Werke werden aber an Lebendigkeit und Naturtreue noch durch die Holzstatue **eines vorwärtsschreitenden** Mannes mit einem langen Stabe, dem Zeichen eines Amtes oder **einer Würde**, in der Linken übertroffen, der in der Gräberstadt von Memphis gefunden worden ist. Als **die Figur** aus dem Dunkel eines Grabes zu Tage gefördert wurde, überraschte sie die Bauern **von Sakkara**, die bei den Ausgrabungen beschäftigt waren, in so hohem Grade, daß sie in ihr **das Bildnis** eines Beamten zu erkennen glaubten, der in ihrem Dorfe dem Frohndienste



Abb. 17. Obeliskenpaar in Karnak.

und dem Steuerwesen vorstand, und einer der Fellachen rief sogar beim plötzlichen Anblick des Bildes aus: „Das ist ja der Dorfschulze!“, wonach die Statue ihren Namen erhalten hat (Abb. 10).

Trotz der Verschiedenheit in der Individualisierung der Köpfe ist diesen drei Bildwerken eine fast gleiche Unbeholfenheit in der Gestaltung der Hände und Füße gemeinsam. Die ägyptischen Bildner hielten ihre Aufgabe für erschöpft, wenn sie einen möglichst hohen Grad von Bildnisähnlichkeit erreicht hatten. Zu einer vollen Freiheit in der gleichmäßig lebenswahren Gestaltung des Rumpfes und aller seiner Gliedmaßen gelangte die ägyptische Kunst nicht; aber die Lebendigkeit in der Charakteristik der Köpfe erhielt sie sich bis in die Zeiten ihres Verfalles, ja sie steigerte sie noch in einem Grade, daß die Bildnisstatuen aus den letzten Zeiten der nationalen Herrscher (nach 700 v. Chr.), wo die Kunst nur noch von der Nachahmung lebte, die glänzenden Schöpfungen des alten Reiches fast übertrafen. Ein Beispiel dafür ist die kleine Bronzestatue eines Priesters im Berliner Museum, der ein Bild des Osiris mit beiden Händen umfaßt hält (Abb. 11).

Zugleich mit der Freifigur entwickelte sich das Relief. Schon die Grabkammern des alten Reiches waren mit figurenreichen Flachreliefs geschmückt, die mit großer Redseligkeit das Leben und die Thaten des Verstorbenen, seine mannigfaltigen Beschäftigungen schilderten und seine Tugenden und seine Güter priesen. Dem Toten sollte ein Abbild des Lebens mit in die Gruft gegeben werden, und um die Lebendigkeit der Darstellung noch zu steigern, wurden die Reliefs stets bemalt. In der Bildung der Figuren hatte sich ein eigentümlicher Stil entwickelt, der vielleicht aus dem Unvermögen der ersten Künstler, vielleicht auch aus der Absicht entsprossen ist, jeden Körperteil zu möglichst voller, für ihn charakteristischer Geltung zu bringen. So wird der Kopf immer von der Seite, das Auge aber von vorn gezeigt, von vorn auch der Oberkörper, die Beine aber von der Seite. In Darstellungen geschichtlichen Inhalts wurde die Hauptfigur, zumeist der König, durch seine alle anderen weit überragende Größe aus der Masse herausgehoben. Kenntnis der Perspektive scheinen die Ägypter nicht besessen zu haben. Denn Gegenstände, die hintereinander liegen, werden neben- und übereinander dargestellt, und auch in der Schilderung der einzelnen Vorgänge zeigen die Künstler trotz Lebendigkeit der Gesamtwirkung eine Naivetät, die nicht bloß für die Schöpfungen der ältesten Zeit, sondern für die ganze ägyptische Reliefkunst und die sich aus ihr entwickelnde Malerei charakteristisch ist, die zuerst im mittleren Reich auftrat und bald als Wandmalerei eine noch größere Ausdehnung annahm als die Reliefdarstellungen. Von diesen unterscheidet man drei Gattungen. Im Innern der Gebäude bevorzugte man ein überaus zartes Flachrelief, das gewöhnlich nicht über drei Millimeter aus der Fläche heraustrat. Bei schwerer zu bearbeitendem Material, wie Granit und Basalt, vertiefte man die Oberfläche um ein bis zwei Centimeter, und in dieser Vertiefung wurde die Figur ganz flach herausmodelliert. Dadurch entstand das nur den Ägyptern eigentümliche Hohlrelief (Koilanaglyph), mit dem zugleich der Zweck verbunden war, die bildlichen Darstellungen vor Beschädigungen und Verwitterung zu schützen. Darum wandte man das Hohlrelief auch an den Außenwänden der Tempel an, die der abschleifenden Wirkung des vom Winde aufgewirbelten Wüstensandes ausgesetzt waren. Wenn es galt, umfangreiche Tempelwände möglichst schnell mit großen, erzählenden Darstellungen zu schmücken, begnügte man sich auch — und das ist die dritte Art des Reliefs — damit, nur die Umrisse der Figuren einzuritzen, namentlich wo es sich um Figuren von untergeordneter Bedeutung handelte. Diese beiden

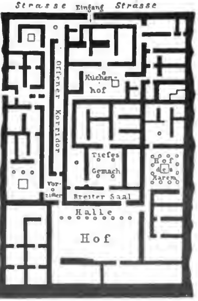


Abb. 18. Grundriß eines ägyptischen Wohnhauses. (Nach Borchhardt.)

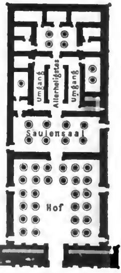


Abb. 19. Grundriß eines ägyptischen Tempels. (Nach Borchhardt.)



Abb. 20. Die Kolosse Amenophis' III. in Theben (rechts der Memnonskoloß).

Arten des Reliefs finden sich auf einer Darstellung aus dem großen Tempel von Abu Simbel vereinigt, wo König Ramses II., der alle Nebenfiguren weit überragt, die Haare der niedergeworfenen, um Gnade flehenden Feinde zu einem Schopfe zusammenfaßt, um ihnen mit einem Schlag seiner sichelförmigen Waffe die Häupter vom Rumpfe zu trennen (Abb. 12).

Noch vor der Plastik hatte sich aus dem Totenkultus der Ägypter ihre Baukunst entwickelt. Mit ihren Vorstellungen des Fortlebens nach dem Tode stand es im Einklang, daß sie auf den Bau ihrer eigenen Behausungen viel geringere Sorgfalt, viel weniger dauerhaftes Material verwendeten, als auf die Wohnungen der Toten. Schon der griechische Geschichtschreiber Diodor erzählt, daß die Ägypter ihre Wohnungen „Herbergen“, die Gräber der Toten aber „ewige Häuser“ nannten, was auch durch die ägyptischen Schriftquellen bestätigt wird. Während uns von den altägyptischen Wohnhäusern nur spärliche Reste übrig geblieben sind, sind uns Gräber und Grabmäler, zu ganzen Totenstädten vereinigt, in ungeheurer Menge erhalten. Die Architektur des alten Reiches lernen wir fast nur aus den Grabbauten kennen, die, als das höhere Bedürfnis, dem Bau der Tempel, den Wohnungen der Götter, voraufgegangen zu sein scheinen. Von den Tempeln des alten Reiches haben sich nur zwei erhalten, von denen der bedeutendere, der sogenannte Sphinxtempel in der Nähe des Sphinxkolosses, ein viereckiger, schwerfälliger Granitbau, zwei Haupträume mit einfachen Pfeilern umfaßt, von denen der eine dem anderen quer vorgelegt ist. Man hat im alten Reich jedoch auch schon die Säule gekannt, und zwar in der reich entwickelten Form der Pflanzensäule, deren Schaft aus zusammengebundenen Stengeln gebildet wird, während das Kapitäl die geschlossene oder offene Blüte des Lotus nachahmt. Von solchen Säulen sind uns zwar nur spärliche Reste erhalten. Aber die Abbildungen in den Gräbern liefern desto zahlreichere Beispiele dieser Säulen, deren Ableitung von hochstengeligen Pflanzen unverkennbar ist.



Abb. 21. Säulensaal im Tempel zu Karnak.

Die älteste Form des ägyptischen Grabes ist jetzt allgemein unter dem Namen Mastaba (wegen seiner niedrigen, langgestreckten Gestalt so genannt nach einem arabischen Wort, das Bank aus Stein oder Holz bedeutet) bekannt (Abb. 13). Die Mastaba sind massive Bauwerke aus Stein oder Ziegeln auf rechteckigem Grundriß mit vier schrägen Außenseiten, oben mit einer Plattform abgeschlossen. Außer der unterirdischen, bis 30 Meter tiefen Grabkammer, in der der Sarkophag stand, enthielten sie meist eine Grabkapelle, in der die Totenopfer dargebracht wurden, und ein geheimes, wohlverwahrtes Gelaß mit der Statue des Toten. Diese Bauten sind eine charakteristische Eigentümlichkeit des alten Reiches. Man findet sie nur in der Umgebung von Memphis, der größten und wohl auch ältesten Stadt Ägyptens, wo sie sich auf dem linken Nilufer über ein Gebiet von fünf Meilen Länge und zwei bis drei Kilometern Breite erstrecken, und so den größten Friedhof der Welt bilden, auf dem fast viertausend Jahre hindurch Millionen von Leichen bestattet worden sind, wobei, wenn Platzmangel eintrat, immer der ältere dem späteren Ankömmling weichen



Abb. 22. Der Tempel von Karnak.

mußte. Diese Gräber, die sich ursprünglich wohl nur die Vornehmen und Reichen erbauen lassen konnten, wurden durch die Königsgräber, die **Pyramiden**, überragt, die ebenfalls für das alte Reich charakteristisch sind und, wie die Mastaba, schon im mittleren Reich nach und nach verschwinden. Wie dieses, den alten Ägyptern eigentümliche Bauwerk sich allmählich entwickelt hat, ist noch nicht genügend aufgeklärt. Vermutlich ist es aus der ältesten Grundform des Grabmals, der Mastaba, emporgewachsen. Die älteste Pyramide, die sogenannte **Stufenpyramide** bei Sakkara, das Grabmal eines Königs der dritten Dynastie, zeigt, daß sie aus übereinandergestellten Mastaba entstanden ist, die nach oben hin immer kleiner werden (Abb. 14). Ein Übergangsglied zu den vollkommen ausgebildeten Pyramiden scheint die sogenannte **Knickpyramide** bei Daschur (Abb. 15) darzustellen, die anscheinend aus einer Mastaba mit daraufgestellter Pyramide gebildet ist. Vielleicht ist ein ursprünglich größer angelegter Bau hier aus uns unbekannten politischen Gründen zu schnellem Abschluß gebracht worden, wobei die Neigungslinie in der Mitte gebrochen werden mußte. Als vollendetes Kunstwerk tritt uns die Pyramide in den gewaltigen Bauwerken bei Gise (Gizeh) entgegen, den drei größten der noch aufrechtstehenden Pyramiden, deren Zahl sich auf etwa hundert beläuft, die sich in einer langen, fast 70 Kilometer messenden Reihe am westlichen Nilufer hinziehen.



Abb. 23. Säulenhof eines ägyptischen Tempels. Nachgebildet im Kgl. Museum zu Berlin.

Die drei größten, die als Grabdenkmäler der Könige Chufu (Cheops), Chafra (Chephren) und Menkara (Mykerinos), sämtlich Könige der vierten Dynastie (um 2800 v. Chr.), errichtet worden sind, sind zugleich die drei ältesten, die den Pyramidenbau in seiner Vollkommenheit darstellen (s. Abb. 5 S. 8). Die Größe der Pyramiden richtete sich nach der Regierungszeit der Herrscher. Nach dem Berichte des Griechen Herodot, des „Vaters der Geschichtschreibung", der durch die neueren Untersuchungen im wesentlichen als richtig bestätigt worden ist, wurde der Bau einer Pyramide bei dem Regierungsantritt eines Königs mit der Anlage einer Grabkammer begonnen, die, bisweilen tief in den Felsen eingehauen, nach und nach von den emporwachsenden, sich nach oben verjüngenden Stufen ummantelt wurde. Die Stufen wurden durch Anbauten erweitert, bis der Tod des Königs dem Weiterbau ein Ziel setzte und die Vollendung des Ganzen dadurch erfolgte, daß auf der obersten Stufe die Spitze aufgesetzt und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Stufen durch Kalkstein- oder Basaltblöcke so ausgefüllt wurden, daß möglichst glatte Wandungen entstanden. Das ursprüngliche Baumaterial war der Backstein, der aus dem Nilschlamm mit Beimischung von Sand und Stroh geformt und an der Sonne getrocknet, nicht gebrannt wurde. Zu der Arbeit des „Ziegelstreichens" wurden gern Sklaven verwendet; wie wir aus dem Alten Testamente wissen, auch die unterjochten Israeliten, aber auch andere Kriegsgefangene, die von



Abb. 24. Der sog. Kiosk des Tiberius auf der Insel Philae.

den ägyptischen Sklavenvögten — das wird oft auf Wandgemälden dargestellt — hart zur Arbeit angetrieben wurden. In späteren Zeiten, als die vorgeschrittene Technik die Ausbeutung der Gebirge, die das Nilthal an der West- und Ostseite begrenzen und vor einer völligen Erstickung durch den Wüstensand schützen, ermöglichte, wurden verschiedene Gesteinsarten, insbesondere Kalkstein, Granit, Porphyr und Basalt, zu Bau- und Bildwerken in ungeheuren Massen verwendet. Marmor haben die alten Ägypter nicht gekannt. Als Ersatz diente ihnen der Alabaster. Die gewaltigen Blöcke wurden durch Ochsengespanne bis zum Ufer des Nils geschleift und dann auf Schiffe und Flöße verladen, die den Transport fortsetzten. Die Bearbeitung dieser Steinblöcke, ihre Fortbewegung und ihr Emporwinden zu oft beträchtlichen Höhen setzt die Kenntnis komplizierter Hebelvorrichtungen und ähnlicher Maschinen voraus. Ist doch in die größte der drei Pyramiden, die des Chufu (Abb. 16), die sich auf einer quadratischen Grundfläche von 233 Metern Seitenmaß bis zu einer Höhe von etwa 145 Metern erhebt, eine Steinmasse von 70 Millionen Kubikfuß verbaut worden. Die zweitgrößte Pyramide ist nur wenig kleiner. Ihre Höhe beträgt etwa 142 Meter, und jede Seite der Grundfläche mißt 222 Meter. Beträchtlich kleiner ist die dritte, die auf einer Grundfläche von 116 Metern im Quadrat nur bis zu einer Höhe von 66 Metern ansteigt. Aber die Pyramide des Mykerinos ist dafür auch sorgfältiger und kunstvoller als die beiden benachbarten Riesen durchgeführt worden.

Mit den drei großen Pyramiden in einem engeren Zusammenhang gestanden zu haben scheint der gewaltige Sphinxkoloß in ihrer Nähe, der etwa 50 Meter lange Leib eines gelagerten Löwen mit dem Haupte eines Mannes, dessen Scheitel in einer Höhe von 20 Metern liegt. Das seltsame Gebilde ist zum Teil aus dem natürlichen Fels des Erdbodens herausgehauen, zum Teil mit Hilfe von Ziegeln ausgestaltet worden. Es ist ein Sinnbild des Gottes Re-Harmachis, des Sonnengottes, dem man hier, vielleicht in dem in der Nähe befindlichen, uralten Tempel, auch einen Kultus geweiht hat. Nach anderen Forschungen soll es ursprünglich ein Bildnis des Amen-em-het III., eines Königs der 12. Dynastie (um 2200 v. Chr.) gewesen sein. Von diesem Koloß sind die ähnlichen Sphinxgestalten des mittleren und neuen Reiches ausgegangen, und sie allein von allen Gebilden ägyptischer Plastik haben einen Weg in die Kunst der späteren Jahrhunderte gefunden, wo sie freilich, entgegen der ursprünglichen Bedeutung des Sphinxkolosses, zu weiblichen Wesen umgestaltet worden sind, zunächst durch die Griechen, von denen sie die Kunst der Renaissance übernommen hat. Während der Herrschaft der Barock- und Rokokokunst hat die weiblich gewordene Sphinx dann den Anlaß zu den seltsamsten Spielereien gegeben, und bis in unsere Zeit hinein ist sie ein mystisches Sinnbild geblieben, mit dessen Deutung sich Dichtung und bildende Kunst vielfach beschäftigt haben. Schon im frühen Altertum ist dieses gewaltige Steinbild bis an den Hals hinan im Wüstensand begraben worden. Thutmosis IV. ließ es, durch ein Traumgesicht aufgefordert, zum erstenmal wieder freilegen, was uns durch eine Inschrift auf einer zwischen den Tatzen des

Löwenleibes errichteten Granitsäule bezeugt ist, die erst im vorigen Jahrhundert, wo die Sphinx mehreremal ausgegraben wurde, aufgefunden worden ist.

Wie die Pyramiden die charakteristischen Baudenkmäler des alten Reiches sind, wo Memphis die Hauptstadt und darum auch der Mittelpunkt der Gräberanlagen war, so hat das mittlere Reich, wo die Herrschersitze mit den Dynastien wechselten und die einzelnen Gaufürsten in ihren Gebieten zu einer bedeutenden Macht gelangten, seine Bauthätigkeit vornehmlich in der Anlage von Felsengräbern bekundet. Tief in die Felsen hinein wurden Stollen getrieben, die zu mehr oder weniger umfangreichen, von Säulen gestützten Grabkammern erweitert wurden, deren Zugang durch geräumige Vorhallen vermittelt wurde. Die Fronten dieser Felsengräber wurden durch aus den Felsen gemeißelte Säulen ausgezeichnet, und hier bildete sich allmählich die ägyptische Säule in ihrer vielseitigen Gestaltung aus. Eine zweite Neubildung des mittleren Reiches ist der Obelisk, ein viereckiger, sich nach oben verjüngender Pfeiler, der in eine pyramidenförmige Spitze ausläuft. Auch diese Kunstform hat sich auf die europäischen Völker vererbt und gehört noch heute zum gemeinsamen Besitz aller kunstübenden Völker, die ihn vornehmlich in der Baukunst als schmückendes und abschließendes Glied (Spitzpfeiler, Spitzsäule) verwenden.

Die alten Ägypter stellten die Obelisken immer paarweise vor den Thoren ihrer Tempel auf. Sie wurden teils zu Ehren des Horus, des Sonnengottes und Schutzherrn von Oberägypten, des Sohnes der Isis und des Osiris, teils zur Erinnerung an feierliche Ereignisse im Leben der Herrscher errichtet, was wir durch die ausführlichen, in den Granit eingemeißelten Inschriften erfahren, die in einer höchst bombastischen Sprache den Ruhm und die Thaten der Könige preisen. Diese wetteiferten miteinander in der Größe und Zahl ihrer Obelisken, wobei man einen besonderen Wert darauf legte, daß der Obelisk aus einem Stein, als Monolith, hergestellt wurde. Der älteste Obelisk, dessen Seitenstück spurlos verschwunden ist, ist von Usertesen I., einem Könige der zwölften Dynastie, errichtet worden. Er steht noch aufrecht, über 20 Meter hoch, als einziges hervorragendes Erinnerungsmal an die alte Hauptstadt Heliopolis, den an Obelisken besonders reichen Hauptsitz des Kultus des Sonnengottes. Die

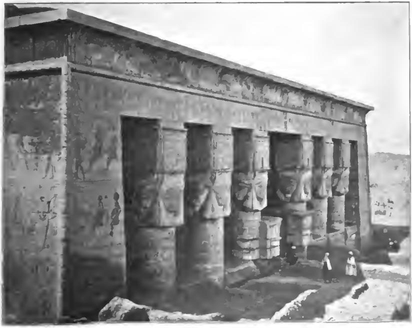


Abb. 25. Tempel in Denderah mit Hathorsäulen.



Abb. 26. Felsentempel von Abu Simbel.

beiden größten uns bekannten hat die Schwester und Gattin Thutmosis' III. (um 1500), die Königin Hatschepsowet, in einem Vorhofe des großen Amontempels in Theben errichtet. Der eine ist umgestürzt und im Falle zerbrochen, der andere, noch aufrechtstehende ist 30 Meter hoch und hat einen Durchmesser von mehr als $2^1/_2$ Metern. Sein Gewicht beträgt 370000 Kilogramm. Aus den Inschriften geht hervor, daß die Königin befohlen hatte, jeden Obelisk aus einem Stein herzustellen, und wir erfahren daraus auch, daß die Spitzen mit Elektron, einem aus Gold und Silber gemischtem Metall, bedeckt waren, so daß sie hell aufleuchteten, wenn die Sonne aufging, und „sie auf beiden Seiten des Nils gesehen werden konnten." Von den Obelisken, die Thutmosis III., der größte Herrscher des alten Ägypten, errichten ließ, haben sich vier erhalten, die vornehmlich durch ihre seltsamen Schicksale berühmt geworden sind. Zwei davon standen in Theben, zwei vor dem Tempel des Sonnengottes in Heliopolis. Von den beiden thebanischen ist der eine nach Konstantinopel gekommen, wo er 390 n. Chr. auf dem Hippodrom aufgestellt wurde und seitdem dort verblieben ist. Der andere kam nach Rom und steht dort seit 1588 vor dem Lateranpalaste. Die beiden anderen wurden 23 v. Chr. nach der neuen Hauptstadt Alexandria gebracht, wo sie von den Arabern den Namen „Nadeln der Kleopatra" erhielten. Der eine wurde 1877 nach London geschafft, wo er am Themsequai wieder aufgestellt wurde, der andere 1880 nach New York, wo er im Centralpark einen würdigen Platz erhielt. Ein unversehrtes, zusammengehöriges Obeliskenpaar findet sich noch an seiner ursprünglichen Stelle in den Tempelruinen von Karnak (Abb. 17).

Im neuen Reich, wo Theben in Oberägypten die Hauptstadt und damit auch der Hauptsitz der Bau- und übrigen Kunstthätigkeit wurde, entwickelte sich der Tempelbau und erreichte auch bald in schnellem Aufstieg seine höchste Blüte. Da Ägypten weder im alten noch im mittleren Reich eine allen Teilen des Landes gemeinsame Staatsreligion gehabt hatte, wurde eine beträchtliche Anzahl von Göttern verehrt. Jede Stadt und zuletzt jedes Dorf hatten ihren eigenen Schutzgott. Aber einzelne dieser lokalen Schutzgottheiten gewannen allmählich eine größere Bedeutung, so daß sie über die übrigen hinauswuchsen, zumal wenn sich die Könige mit ihnen identifizierten. So genossen z. B. Horus, als dessen Verkörperung auf Erden immer der Pharao galt, und Amon, der Schutzgott von Theben, eine Verehrung in vielen Städten des Landes. Diesen zahlreichen

Göttern wurde eine entsprechende Zahl von Tempeln geweiht, von denen sich die umfangreichsten und für die Entwickelung der ägyptischen Baukunst bedeutsamsten auf der Ruinenstätte des alten Theben, bei den heutigen Ortschaften Karnak, Luksor und Medinet Habu, auf beiden Seiten des Nils, befinden.

Es ist wahrscheinlich, daß sich der ägyptische Tempel aus dem ägyptischen Wohnhaus entwickelt hat, über dessen Anlage uns die neuesten Ausgrabungen Aufklärungen gegeben haben, die durch Darstellungen auf Wandgemälden ergänzt werden (s. die Grundrisse Abb. 18 u. 19). Wie die Wohnungen der Menschen, wurden nach dem nüchternen, aufs Praktische gerichteten Sinn der Ägypter auch die Wohnungen der Götter gestaltet, nur um vieles geräumiger und prächtiger und unter Verwendung eines dauerhafteren Materials. Die ursprünglichen Ziegelbauten wurden später mit Steinplatten bekleidet, bis zuletzt die ganzen Tempel massiv aus Kalkstein und Granit errichtet wurden. Der Tempel erhob sich auf einem niedrigen Terassenbau über einer langgestreckten rechteckigen Grundfläche, die rings von einer schräg ansteigenden, fensterlosen Mauer umgeben war. Der Haupteingang, der von einem Hohlkehlengesims mit der geflügelten Sonnenscheibe abgeschlossen wurde, befand sich an der vorderen Schmalseite zwischen zwei Turmbauten mit ebenfalls schräg ansteigenden Wänden, den Pylonen. Eine Allee, die auf beiden Seiten von liegenden Sphinxen mit männlichen oder mit Widderköpfen — der Widder war das dem Amon geheiligte Tier — umsäumt war, führte zu der Hauptfront des Tempels, vor der zwei oder mehrere stehende oder sitzende Kolossalstatuen der Könige und gewöhnlich auch zwei Obelisken errichtet waren. Die gewaltigsten dieser Statuen sind die berühmten „Memnonskolosse“ am linken Nilufer bei Theben, die den König Amenophis III. darstellen und die einzigen Überreste eines von ihm erbauten Tempels sind (Abb. 20). Der eine dieser Kolosse, den die Griechen für das Bild ihres Memnon, eines äthiopischen Königs und Sohnes der Eos, hielten, ist aus einem Granitblock gemeißelt und noch jetzt 16 Meter hoch, obwohl durch ein Erdbeben ein Teil der Statue herabgefallen ist.



Abb. 27. Altbabylonisches Relief. Der König wird von niederen Göttern zu einem der großen Götter geführt. Etwa 3. Jahrtausend v. Chr.

Die Tempelwände umschlossen eine Reihe von offenen und gedeckten Räumen, deren Zahl sich nach der Baulust des Tempelgründers richtete. Gewöhnlich gelangte man durch das Eingangsportal in einen oben offenen Hof (Peristyl), der an drei Seiten von gedeckten Säulenhallen umgeben war. Durch ein zweites Pylonenportal trat man in den Säulensaal (Hypostyl), der durch mehrere Säulenreihen gewöhnlich in fünf Schiffe geteilt war, deren mittleres die Seitenschiffe überragte und dessen Decke darum auch von höheren Säulen getragen werden mußte. An den erhöhten Seitenwänden waren vergitterte Fenster angebracht, die dem Raum, der zu Versammlungen der Priester und zum Empfang der Prozessionen diente, das nötige Licht zuführten. Die Konstruktion dieses Mittelschiffes ist noch deutlich an dem größten der ägyptischen Säulensäle, dem des Amontempels in Karnak, zu erkennen (Abb. 21 u. 22). Die Säulen, die das Mittelschiff bilden und den Weg für die Prozessionen bezeichnen, sechs an jeder Seite, sind 21 Meter hoch, während die übrigen Säulen, 122 an der Zahl, von denen 1899 infolge der Nilüberschwemmung elf zusammengestürzt sind, nur eine Höhe von 13 Metern haben. Jene messen zehn Meter, diese nur acht Meter im Umfang. Wie in den Größenverhältnissen sind die Säulen des Mittelschiffes von denen der Seitenschiffe, deren Zahl bei diesem gewaltigen Bauwerk zwölf beträgt, auch durch die künstlerische Gestattung unterschieden. Sie haben breit ausladende Kelchkapitäle erhalten, während die Säulen der Seitenschiffe, im

Einklang mit ihrer geringeren Stärke und der ganzen Raumeinteilung, geschlossene Kapitäle (Knospenkapitäle) tragen.

An diese Säulensäle schloß sich das eigentliche Heiligtum an, das eine Anzahl kleiner Räume enthielt, die, zu uns unbekannten Kultuszwecken dienend, die zum Aufenthalt des Gottes oder seines Sinnbildes bestimmte, nur den Priestern und Königen zugängliche, dunkle Zelle umschlossen. Dieses Grundschema des ägyptischen Tempels wurde mannigfach verändert und erweitert. Bisweilen wurden dem Säulensaal zwei Vorhöfe vorgelegt oder das Allerheiligste wurde rückwärts, wie z. B. in Karnak, durch einen weiten Hof umschlossen, an den sich wieder andere Bauten angliederten. Aber die Haupträume, Vorhof, Säulensaal und Allerheiligstes, mußte jeder ägyptische Tempel enthalten.

Alle Künste wirkten zusammen, um das Äußere und Innere der Tempet aufs reichste zu schmücken. In den Zeiten des neuen Reiches hatte die Malerei den größten Anteil daran. Alle Innenwände, die Schäfte und Kapitäle der Säulen, das Gebälk und das Hohlkehlengesims waren mit Darstellungen jeglicher Art, mit Figuren, Pflanzenbildern und Schriftzeichen, die ihrerseits wieder Bilder waren, bedeckt, und diese in sich zusammenhängende Bilderschrift redete zu den Wissenden in einer verständlichen Sprache. Besser als eine Beschreibung vermag die Pracht, die ein ägyptischer Tempelraum in den Zeiten der höchsten Machtentfaltung des neuen Reiches gedoten hat, der wohlgelungene Aufbau eines Vorhofes im Berliner Museum zu veranschaulichen, der mit alten Bildwerken ausgestattet ist (Abb. 23). Was in unserer Zeit als das höchste Ideal der Kunstübung und des künstlerischen Stredens gepriesen wird — das zieldewußte Zusammenwirken von Architektur, Plastik und Malerei zur Erzeugung eines vollkommenen Kunstwerkes — ist in diesen Schöpfungen ägyptischer Kunst bereits angestrebt und innerhalb der Grenzen dieser Kunst auch erreicht worden. Das in neuerer Zeit aufgestellte Dogma freilich, daß die Kunst Selbstzweck sein muß und sich nicht anderen Zwecken unterordnen darf, war den Ägyptern unbekannt. Für sie hatte jede Kunstform eine symbolische Bedeutung, die sich der Gesamtvorstellung unterordnete, daß das Innere eines Hauses oder eines Tempels ein Abbild der Welt sein müßte, und dieser Vorstellung wurde die gesamte Dekoration angepaßt. Der Fußboden stellte die Erde dar und war, wie wir aus den Entdeckungen in dem noch gut erhaltenen Palaste des Königs Amenophis IV. in Tell Amarna wissen, mit entsprechenden Darstellungen bemalt, mit Fischteichen, die noch mit Wasservögeln belebt und von Schilf- und Papyrusdickicht umgeben sind. Über der Erde dreitet sich der Himmel aus, den die Decke dadurch veranschaulicht, daß sie mit der strahlenden Sonne, mit Sternen und fliegenden Vögeln bemalt ist, und zwischen Himmel und Erde steigen aus letzterer schlanke, zarte Pflanzengedilde, die Säulen empor. Da sich über ihnen der luftige Himmel wölbt, sie also keine tragende Funktion auszuüben haden, konnten sie die Ägypter den schwankenden Lilien- und Papyrusstengeln nachbilden, die bald offene, dald geschlossene Blütendolden — die Kapitäle — tragen. Diese Papyrussäulen mit offenem oder geschlossenem Kapitäl sind die weitaus häufigsten im neuen Reich. Neden ihnen spielen die Palmensäulen, deren Kapitäle der Krone der Dattelpalme nachgedildet waren, nur eine bescheidene Rolle. Papyrussäulen finden wir in dem großen Säulensaale in Karnak, und sie waren auch in den Zeiten der Ptolemäischen Könige, die sich bei ihren Bauten aus kluger Politik streng an die geheiligte Überlieferug hielten, neben den Lilienkapitälen die beliebtesten. Der sogenannte „Kiosk des Tiberius“ auf der Insel Philae, eine der zierlichsten und anmutigsten Schöpfungen der ägyptischen Baukunst, vermutlich ein Heiligtum der Isis, wird von vierzehn Säulen mit Lilien- und Papyrusdoldenkapitälen umgeben, die noch das wohlerhaltene Gebälk tragen (Abb. 24). Selbst die wulstige Basis, auf der die Säule emporsteigt, ist symbolisch als der Erdhügel aufzufassen, dem die Papyruspflanze entsprießt.


Abb. 28. Geflügelte Gottheit aus dem Palast des Königs Assurnasirabal in Nimrud bei Ninive. Um 880 v. Chr.

Eine besondere Art der ägyptischen Säule ist die Säule mit dem Hathorkapitäl, das an den vier Seiten einen Frauenkopf, angeblich das Bildnis der Göttin Hathor, und darüber eine kleine



Abb. 29. König Assurnasirabal auf der Löwenjagd. Um 880 v. Chr.

Tempelfront trägt (Abb. 25). Auch diese Säule, die nur bei Tempeln vorkommt, in denen weibliche Gottheiten verehrt wurden, hatte unzweifelhaft eine symbolische Bedeutung. So diente jedes architektonische und plastische Glied, die Malereien an den Wänden und die mit ihnen zu einem einheitlichen Ganzen zusammengewobenen Bilderschriften einem bestimmten religiösen Zweck, und es war demnach ein ganz natürlicher Vorgang, daß die ägyptische Kunst in dem Grade verfiel, als ihre Grundlage, die Religion, durch das Eindringen fremder Kulte, zunächst der griechischen Götterverehrung und später des Christentums, erschüttert und bald vollends zum Wanken gebracht wurde.

Mit den umfangreichen Tempelbauten bei Karnak, Luksor, Edfu ꝛc. wetteiferten an Großartigkeit der Anlage die Königspaläste, von denen jedoch nur sehr wenige Spuren übriggeblieben sind. Am deutlichsten läßt sich die Anlage eines ägyptischen Königspalastes aus den Resten des Palastes Amenophis' IV. in Tell Amarna erkennen. Danach war er eine ins Gewaltige gesteigerte Vergrößerung des privaten Wohnhauses und bestand aus lose aneinander gefügten großen und kleinen Sälen, die in ähnlicher Weise ausgeschmückt waren, wie die der Tempel. Über die Bestimmung einiger anderer Bauten von großem Umfange herrscht noch Unklarheit. Man weiß nicht, ob das Ramesseum am westlichen Nilufer bei Theben, das sogenannte Memnonium Ramses' III. bei Medinet Habu und das von den griechischen Reisenden als ein Wunderwerk beschriebene Labyrinth in der Landschaft Fayûm Königspaläste gewesen sind oder ob sie auch den Kultus- oder gar den Zwecken der Reichsverwaltung zur Versammlung von Beamten oder Ratgebern unter dem Vorsitz des Königs gedient haben.

Neben den von allen Seiten freistehenden Tempelanlagen bildete sich im neuen Reich noch eine andere, ebenfalls nur für Ägypten charakteristische Tempelform aus, die der Felsentempel, die erbaut wurden, wo die natürliche Beschaffenheit des Bodens große Anlagen im Freien nicht gestattete. Dort wurden die nötigen Räume dadurch gewonnen, daß sie unterirdisch im Felsengestein angelegt wurden. Nach außen hin wurden die Tempel aber durch mächtige Fassaden gekennzeichnet, die nicht vorgebaut, sondern aus dem Stein herausgehauen wurden.

Die großartigsten dieser Felsentempel, die zu den imposantesten Denkmälern der ägyptischen Kunst gehören, sind der große und der kleine Tempel von Abu Simbel (Ipsambul) im oberen Nilthal (Nubien). Bei beiden Tempeln neigt sich die Front nach rückwärts, den Lagen des Gesteins entsprechend. Aus der Fassade des großen Tempels, die in einer Höhe von 40 Metern und einer Breite von 30 Metern in den Felsen eingeschnitten ist, treten vier aus dem natürlichen Stein herausgehauene, sitzende Kolosse, Bilder des ruhmsüchtigen Ramses II., der durch seine geringeren Thaten den Glanz seiner größeren Vorgänger verdunkeln wollte, hervor. Die Kolosse messen von der Fußsohle bis zur Spitze der Krone etwa 20 Meter, sind

also mindestens so hoch wie die Sitzbilder Amenophis' III., die Memnonskolosse, die Ramses II., der Sesostris der Griechen, auf den die spätere Überlieferung allen Ruhm seiner Vorfahren häufte, damit überbieten wollte. Von Ramses ist auch der kleinere Tempel erbaut, der an der Front sechs stehende, etwa neun Meter hohe Kolosse zeigt, von denen vier den König, zwei seine Gemahlin darstellen. Gewaltsame Zerstörung und natürliche Verwitterung haben die sorgsame Arbeit der Bildner arg verunstaltet. Man sieht aber noch deutlich, daß sich neben jedem der Kolosse, die von mächtig aufsteigenden, mit Hieroglyphen bedeckten Strebepfeilern eingeschlossen sind, zwei kleinere Figuren befanden. Es sind Bilder der königlichen Kinder: die Söhne stehen zu beiden Seiten der vier väterlichen Statuen, die Töchter bei denen der Mutter (Abb. 26).



Abb. 30. Siegesdenkmal des Königs Assarhaddon auf die Eroberung Ägyptens. 670 v. Chr.

Bahnbrechend sind die alten Ägypter auf vielen Gebieten der Kunst aufgetreten. Zu höchster Vollendung sind sie aber nur da gelangt, wo es galt, kolossale Massen zu bewältigen und zu künstlerischen Gebilden zu gestalten. Die Natur ihres Landes mit seinen weiten, sich ins Unermeßliche ausdehnenden Horizonten zwang sie zu solchen Gebilden, die durch sich selbst wirken mußten, da sie in ihren Maßen durch keine landschaftliche Umgebung, nicht durch Wälder oder abgrenzende Hügel- und Bergeslinien gesteigert werden konnten. In kolossalen Bau- und Bildwerken hat die Ägypter auch kein anderes Volk, selbst das römische nicht, übertroffen. Neben dem Sinn für das Kolossale, das sich nur in allgemein gehaltenen Formen, in großen Umrissen und massigen Einzelformen, darstellen konnte, fehlte ihnen auch nicht die Fähigkeit, das Charakteristische und Individuelle im kleinen zu erfassen. Aber ein schon in vorhistorischer Zeit aufgestellter Typus, eine starre Regel für alles bildnerische Schaffen, versperrte ihnen den Weg zu einer freien Entfaltung ihrer Kunstbegabung. So konnten sie auch in der Bildung ihrer Göttergestalten, die jenem Zwang am meisten unterworfen waren, nicht zu Schöpfungen von allgemein gültiger Schönheit gelangen. Diese Aufgabe, die vornehmste, die die Ägypter, das begabteste Volk des orientalischen Altertums, ihren Nachfolgern als ungelöst hinterließen, wurde von den Griechen aufgenommen, die vermöge ihrer größeren geistigen Beweglichkeit den entscheidenden Schritt thaten und ihre Götter ihrem eigenen Bilde nachschufen, nachdem sie zuerst Menschen zu bilden gelernt hatten.

2. Die Kunst der Babylonier, Assyrer und Perser.

In ähnlicher Abgeschlossenheit, Selbständigkeit und Eigenart wie die Kultur des Nillandes entwickelte sich die jenes vorderasiatischen Landes zwischen den Flüssen Euphrat und Tigris, das wir Mesopotamien, das Land zwischen den Strömen, nennen. Wie der Nil in Ägypten haben auch die beiden Flüsse die Kultur in den von ihnen umschlossenen Ländern hervorgerufen und die Bedingungen und Grundlagen des Lebens geschaffen.


Abb. 31. Krieger, nordsyrischer (hethitischer). Relief aus Sendschirli. Um 1000 v. Chr.

Aus ihnen erwuchs eine Kunst, deren Anfänge gleich der ägyptischen in das vierte Jahrtausend v. Chr. zurückreichen. Der südliche Teil des Landes, das Babylonien, später auch Chaldäa genannt wird, wurde von den Sumerern bewohnt, einem Volke unbekannten Ursprungs, das bereits eine hohe Kulturstufe erreicht hatte, später aber in der semitischen Bevölkerung, die neben ihnen im Lande seßhaft war, aufging. Auf die Sumerer geht die Ausbildung der Religion und die erste Entwickelung der Kunst zurück. Sie sind auch die Erfinder der ersten wirklichen Schrift, indem sie aus einer ursprünglichen Bilderschrift die sogenannte Keilschrift ableiteten, die bald im Orient zu einem allgemeinen Verständigungsmittel geworden zu sein scheint. Im Palast des ägyptischen Königs Amenophis IV. in Tell Amarna sind Thontafeln mit babylonischer Keilschrift gefunden worden, die sich als Briefe herausgestellt haben, die von asiatischen Fürsten, Vasallen und auch von einem Herrscher Babyloniens an Amenophis IV. und seinen Vater gerichtet worden sind.

Die erhaltenen Baudenkmäler in Babylonien geben uns aber bei weitem kein so anschauliches Bild der künstlerischen Entwickelung wie die Ägyptens, da das Land kein Steinmaterial besaß und die Bauten daher aus an der Luft getrockneten und gebrannten Ziegeln errichtet werden mußten, die durch Asphalt zusammengehalten wurden. Sie haben deshalb den Einflüssen der Zeit nicht Widerstand leisten können und sind frühzeitig in Trümmer gestürzt. Wir wissen aber aus den Berichten der griechischen und römischen Schriftsteller, daß sie nicht minder gewaltig gewesen sind, als die der Ägypter, und aus den ungeheuren, zumeist noch unerforschten Schutthügeln, die sich über der Ebene erheben, vermögen wir ihre Größe noch zu ahnen. In weit höherem Grade noch als bei den Ägyptern dienten die Künste der Ehrung der Götter und der Verherrlichung der Fürsten, in deren Leben Kriegszüge und Jagden die Hauptrolle spielten. Tempel und Paläste sind daher auch die vornehmsten Bauwerke, an denen sich die Kunst entwickelte.


Abb. 32. Bauwerk zu Ehren des Kyros bei Murghab.

Da in der Religion der Babylonier der Dienst der Sterne, von denen die Menschen Heil oder Unheil für ihren Lebensweg erhofften oder befürchteten, eine besonders sorgfältige Pflege fand, wurden die Tempel als stufenartige Bauten errichtet,

die, der ägyptischen Stufenpyramide ähnlich, in einzelnen Stockwerken oder Terrassen aufstiegen, die sich nach oben verjüngten. Herodot berichtet uns von dem gewaltigsten Bauwerk dieser Art, dem Tempel des Baal oder Bel in Babylon, einem der sieben Wunder der alten Welt, daß er sich auf einer Grundfläche von 185 Metern im Quadrat in acht Stockwerken zu einer gleichen Höhe erhoben habe. Die Erinnerung an dieses Bauwerk scheint sich noch in der biblischen Erzählung von dem Turmbau in Babel erhalten zu haben. Die wenigen, bis jetzt entdeckten Tempelüberreste, darunter auch die von Stufenpyramiden, bestätigen die Erzählung Herodots. Zahlreicher und bedeutender sind die Überreste von Palästen, Befestigungsanlagen und Begräbnisstätten. Aus ersteren läßt sich soviel erkennen, daß der Kern der meist sehr umfangreichen Palastanlagen von einem offenen Hofe gebildet wurde, um den sich die übrigen Räume gruppierten. Die Paläste der babylonischen Herrscher dienten ihren Nachfolgern, den Assyrern, als Vorbilder, und da die assyrischen Paläste besser erhalten sind, läßt sich aus ihnen auch eine Vorstellung von den babylonischen gewinnen. Sind ihre Mauern auch zerfallen, so wissen wir doch, daß die Wände außen und innen mit farbigen glasierten Ziegeln bekleidet waren, die, mosaikartig zusammengesetzt, auf einem Gips- oder Asphaltgrund befestigt waren. Vielleicht kannten die Babylonier auch bereits die



Abb. 33. Die Paläste von Persepolis (Rekonstruktion).
Nach: Perrot et Chipiez, „Histoire de l'art dans l'antiquité".
(Verlag von Hachette & Cie. in Paris.)

Bekleidung der Wände mit Steinplatten, auf denen Gestalten von Göttern und Königen in flachem Relief ausgemeißelt waren. Jedenfalls war die bildnerische Kunst schon ziemlich weit vorgeschritten, was durch Funde auf einer Ruinenstätte bei Tello in Südbabylonien, die der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends v. Chr. angehören, bezeugt wird. Damals zerfiel Babylonien noch in verschiedene Staaten, und an der Stelle des heutigen Tello lag die Residenz eines Königs Gudea, von dessen Dasein wir durch mehrere, mit Inschriften bedeckte Bildwerke Kenntnis erhalten. Einer sitzenden Figur dieses Fürsten, die nach den Ausgrabungen in das Louvremuseum in Paris gekommen ist, fehlt leider der Kopf, und ebenso übel ist ihm auf dem Bruchstück eines Denksteins im Berliner Museum (Abb. 27) mitgespielt worden, wo er von zwei niederen Göttern zu einem der großen Götter geführt wird, der auf einem zweiten Bruchstück auf einem Thron sitzend dargestellt ist. Aber selbst aus diesen Trümmern läßt sich erkennen, daß auch die älteste babylonische Kunst gleich der ägyptischen durchaus naturalistisch war, d. h. daß sie nach einem möglichst energischen Ausdruck des Lebens strebte. Bei dem Relief sehen wir auch dieselbe Übung wie in der ägyptischen Kunst. Der Kopf ist im Profil, der Oberkörper von vorn und der Unterkörper und die Füße sind wieder von der Seite dargestellt. Es ist der Notbehelf jeder ursprünglichen Kunst, der erst nach längerer Übung durch eine getreuere Wiedergabe der Natur ersetzt wird.



Abb. 34. Die Propyläen des Xerxes zu Persepolis (Rekonstruktion). Nach: Perrot et Chipiez, „L'histoire de l'art dans l'antiquité". (Verlag von Hachette & Cie. in Paris.)

Die Assyrer, die Nachfolger der Babylonier in der Beherrschung der Euphrat- und Tigrisländer und ihrer benachbarten Völker, traten schon im zwölften Jahrhundert über ihr ursprüngliches Gebiet im Norden Babyloniens hinaus, und im Anfang des neunten Jahrhunderts legten sie den Grund zu einer Weltherrschaft, die fast 300 Jahre dauerte. Diese Weltherrschaft konnte, wie sie errungen war, auch nur durch beständige Kriege und Eroberungszüge behauptet werden, und dieser kriegerische Zug der Epoche spiegelt sich auch in der Kunst wieder, die vornehmlich zur Verherrlichung von Kriegsthaten diente. Die Schöpfungen der assyrischen Kunst, die sich als eine weitere Entwickelung der babylonischen darstellt, sind uns vornehmlich in drei Ruinenstätten: Nimrud, Chorsabad und Kujundschik erhalten, von denen die beiden letzteren die Überreste des alten Ninive zu bergen scheinen, das 606 v. Chr. zerstört wurde.

An der Spitze dieser assyrischen Eroberer steht Assurnasirabal (885 bis 860 v. Chr.), der den Palast von Nimrud bei Ninive erbauen ließ. Ziegelsteine waren auch hier das hauptsächliche Baumaterial, und darum sind die großartigen Palastbauten der Assyrer ebenso in Trümmer gesunken wie die der Babylonier; aber sie hatten für die Bekleidung der Mauern ein dauerhaftes Material. Alle Wände der Paläste waren an ihren unteren Teilen außen und innen mit Platten von Kalkstein und Alabaster bekleidet, auf denen in mehr oder weniger erhabenem Relief geflügelte Götter und Dämonen in langen Zügen, vornehmlich aber die Kriegsthaten der Könige, ihre Opfer vor den Göttern, der Empfang der Tributpflichtigen, Gastmähler, Jagden und andere Scenen des täglichen Lebens dargestellt waren. Über diesen Steinplatten zogen sich Friese aus glasierten Thonplatten oder aus farbigem Stuck, ebenfalls mit figürlichen oder ornamentalen Darstellungen, hin, und der Fußboden war wieder mit Steinplatten oder Thonfliesen bedeckt. Besonders ausgezeichnet waren die Portale, zu deren Seiten riesige Thorwächter in Gestalt von geflügelten Stieren mit bärtigen Männerköpfen standen, die zum Teil halb erhaben, zum Teil als Rundbilder aus den Platten herausgearbeitet waren. Von diesem reichen plastischen Schmuck haben sich viele Überreste erhalten, die meist in das Britische Museum in London und in den Louvre zu Paris, zum Teil auch in das Berliner Museum gekommen sind. Die ältesten dieser Denkmäler assyrischer Kunst stammen aus dem Palaste des Königs Assurnasirabal in Nimrud. Wie auf fast allen assyrischen Reliefs sind auch hier die Steinplatten mit Keilinschriften bedeckt, die sich über die Figuren hinwegziehen und diese zum Teil

bedecken (Abb. 28). Sie schildern den Bau des Königspalastes. Auf einer dieser Platten ist auch eine Löwenjagd des Königs dargestellt, die bereits einen hohen Grad von Lebendigkeit und Naturwahrheit im ganzen wie in den Einzelheiten zeigt (Abb. 29). Insbesondere läßt der von den Pfeilen des Königs getroffene Löwe erkennen, daß die assyrischen Steinmetzen sich eines eindringlichen Naturstudiums befleißigt haben müssen, das auf einem anderen Relief aus Kujundschik im Britischen Museum mit der Darstellung einer sterbenden Löwin schon so weit gesteigert ist, daß der Anblick des zu Tode getroffenen, vor Schmerz laut aufbrüllenden Tieres eine wahrhaft ergreifende Wirkung übt.

In der Darstellung der Menschen sind die Assyrer nicht so weit gelangt. Die fast immer langbärtigen Köpfe ihrer Figuren sind starr, ausdruckslos und typisch. Die Kennzeichen der semitischen Rasse sind zwar scharf und klar ausgeprägt, aber niemals ist der Versuch zu einer Individualisierung gemacht worden, was vielleicht mit den Regeln des höfischen Ceremoniells in Zusammenhang zu bringen ist. Selbst das Siegesdenkmal, das sich König Assarhaddon (681 bis 668 v. Chr.) zum Gedächtnis seines Sieges über den König von Ägypten und Äthiopien, Taharka, im Thorgebäude des Palastes von Sendschirli in Nordsyrien errichten ließ, zeigt keinen porträtartigen Zug. Vor dem Könige sind, die Gnade des Sieges anflehend, der ägyptische König und der mit ihm verbündete Fürst von Tyrus mit gefesselten Händen dargestellt (Abb. 30).

In Nordsyrien war der Sitz der Chetiter (Hethiter), eines Volkes unbekannter Herkunft, das durch Eroberungszüge ein mächtiges Reich gründete und mit Ägypten mehrere Kriege führte, die schließlich Ramses II. 1280 v. Chr. zu einem Bündnis veranlaßten. Im 12. Jahrhundert zerfiel das Reich in mehrere Fürstentümer, deren eines, Scham-al, seine Hauptstadt bei dem heutigen kurdischen Dorfe Sendschirli hatte. Ausgrabungen, die dort in den Jahren 1888 bis 1894 veranstaltet worden sind, haben auf einem künstlich aufgeschütteten Hügel eine umfangreiche Burganlage mit einem großen Königspalast aus dem 8. Jahrhundert und andere nach ältere Bauten und die Ruinen einer von Mauern mit hundert Türmen umschlossenen Unterstadt, sowie Reste von Bildwerken und Inschriften zu Tage gefördert. Von den Bildwerken, meist Reliefs, lassen die älteren (Abb. 31) eine eigenartige, freilich noch sehr rohe Kunstübung erkennen, während die späteren den Einfluß der Assyrer zeigen, die das Land im achten Jahrhundert unter ihre Herrschaft brachten.

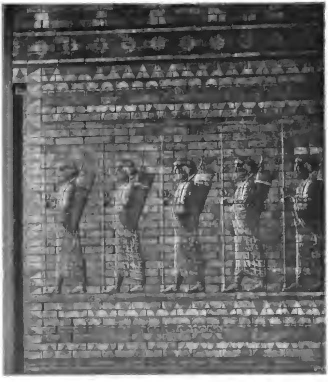


Abb. 35. Fries der Bogenschützen aus Susa.

In den Reliefdarstellungen, die wie die ägyptischen durch Bemalung gehoben waren, scheint die assyrische Plastik die höchste Stufe ihrer Fähigkeit erreicht zu haben. Geringeres leistete sie in der Bildung von Statuen, von denen auch nur wenige Reste übriggeblieben sind. Dagegen stand das Kunstgewerbe in hoher Blüte, insbesondere Weberei und Stickerei, was wir an den Prachtgewändern der Könige sehen, Erzguß und andere Metallarbeiten, Edelstein-

schneidekunst ꝛc. Die Holzthüren der Paläste waren mit Bronzereliefs in getriebener Arbeit, die die Thaten der Könige schilderten, bekleidet, es gab hölzerne Säulen mit Metallbekleidung und metallenen Kapitälen, und vor den Eingängen der Paläste waren Palmbäume aus vergoldetem Erz aufgestellt, von denen sich sogar noch einige Bruchstücke von einem Palaste Salmanassars II. (860 bis 824 v. Chr.) gefunden haben.

Am Ende des siebenten Jahrhunderts brach die Macht der Assyrer zusammen. Die Babylonier, die wieder erstarkt waren, zerstörten 606 v. Chr. die Hauptstadt Ninive und errichteten ein zweites babylonisches Reich, das aber nur kurzen Bestand hatte. Im Jahre 539 v. Chr. erlag es dem Ansturm der Perser unter ihrem Könige Cyrus, der aus einem östlich von Assyrien, zwischen den Flüssen Tigris und Indus gelegenen Lande gekommen war, wo er 20 Jahre zuvor, nach Unterwerfung der Meder, der früheren Herrscher des Landes, das persische Reich gegründet hatte.



Abb. 36. Säulenkapitäl aus Susa.

Auch von der persischen Kunst, die in einem gewissen Zusammenhang mit der babylonisch-assyrischen steht, aber auch andere, vielleicht auch eigene Züge trägt, haben sich zahlreiche Denkmäler erhalten, die uns eine Vorstellung von ihrem Wesen gewinnen lassen. Danach stellt sie sich als ein Gemisch aus verschiedenen Kunstformen dar, was sich aus der Geschichte der Begründung, Befestigung und Ausbreitung des persischen Weltreichs erklärt, dem erst Alexander der Große 330 v. Chr. ein Ende machte. Was die Perser auf ihren bis an die Westküste Kleinasiens ausgedehnten Kriegszügen kennen gelernt hatten, suchten sie für die Heimat nutzbar zu machen, allerdings nur für die Residenzen der Könige, die für die persische Kunst allein in Betracht kamen. Da die Perser Feueranbeter waren, bedurften sie keiner Tempelbauten. Altäre, auf denen die Feuer entfacht wurden, genügten ihrer Götterverehrung.

Als die Residenz der älteren Könige Persiens, des Begründers des Reiches Cyrus und seines Sohnes Kambyses, wird Pasargadae genannt. Man glaubt, daß sich die Unterbauten des dortigen Palastes in Ruinen bei dem jetzigen Dorfe Murghab erhalten haben. Sie sind aber von geringer Bedeutung neben einem dort befindlichen Grabmal, das wohl mit Recht für das des Cyrus gehalten wird (Abb. 32). Es stellt sich bereits als ein Gemisch zwischen orientalischer und griechischer Bauweise dar. Auf einem Unterbau von sieben Stufen, der an die ägyptisch-assyrische Stufenpyramide erinnert, steht eine Grabkammer mit Giebeldach in Form eines geschlossenen Hauses, das wieder den ältesten griechischen Tempelbauten gleicht, an welche auch die wenigen Einzelformen erinnern. Der Aufbau erhebt sich inmitten eines vierseitigen Hofes, der auf drei Seiten von 24 Säulen umgeben ist, die, wie der ganze Bau, aus weißem Marmor hergestellt sind. Eigentümlichere Bau- und Schmuckformen sind uns in den noch nicht völlig aufgedeckten Ruinen der Königspaläste von Persepolis und Susa erhalten, die von Darius, Xerxes und Artaxerxes I., also etwa in der Zeit von 520 bis 425 v. Chr. erbaut worden sind. Namentlich geben die ersteren noch ein Bild von der umfangreichen Anlage, die ein künstliches Plateau auf einem Bergvorsprunge bedeckte, zu dem aus der Ebene eine Doppeltreppe aus weißem Marmor emporführte. Auf dem Plateau erhoben sich mehrere, durch Treppen miteinander verbundene Terrassen, die die Paläste der verschiedenen Könige trugen, die im wesentlichen aus Prunksälen und weiten Hallen bestanden (Abb. 33). Die Treppenwangen und die Portale waren reich mit plastischem Schmuck versehen, der sich an assyrische Vorbilder anschloß (Abb. 34). So begegnet man an den Thoren den assyrischen Portalwächtern, den schreitenden geflügelten Stieren mit Männerköpfen, und die Wände sind mit Steinreliefs oder mit farbig glasierten Thonreliefs bekleidet, von denen sich bei den seit 1884 in Susa veranstalteten Ausgrabungen umfangreiche Reste gefunden haben. Dort stand ein gewaltiger Palast des Königs Artaxerxes II. Mnemon (404 bis 361 v. Chr.), der sich über eine Bodenfläche von 100 Hektaren erstreckte und über der Plattform bis zu einer Höhe von 26 Metern anstieg. Die Säulen, die die hölzernen Decken trugen, waren 19 Meter hoch,

bei einem Durchmesser von $1^1/_2$ Metern. In vielen Einzelheiten zeigen sich bereits die Einflüsse griechischer Kunst, die den Persern besonders durch die an der Westküste Kleinasiens wohnenden Jonier vermittelt worden waren. Aber jene aus farbig glasierten Thonplatten zusammengesetzten Reliefs, die in langen friesartigen, von Ornamentstreifen abgegrenzten Darstellungen schreitende Löwen und Krieger in prächtig gestickten Gewändern zeigen (Abb. 35), haben einen stark ausgeprägten orientalischen Charakter. Wenn sie auch im allgemeinen auf assyrische Vorbilder zurückgehen, so scheint doch der darin entwickelte Sinn für die Farbe, der das Blau und das Gelb bevorzugt, Eigentum des persischen Volkes zu sein. Man denkt dabei an die persische Teppichweberei, die vielleicht die Anregung für diese Art farbiger Dekoration gegeben hat, die von überaus glänzender und reicher Wirkung gewesen sein muß, zumal wenn die orientalische Sonne die damit bedeckten, weiten Wandflächen bestrahlte und ihnen allerlei schillernde Reflexe entlockte.



Abb. 37. Grabmal zu Amrit.

Der persischen Kunst eigentümlich ist auch die Bildung der Säulen, von denen sich viele, zum Teil noch aufrecht stehend, in den Palastruinen von Persepolis erhalten haben. Das Eigentümliche besteht weniger in der Bildung des überaus schlanken Säulenschaftes, als in der Gestaltung des Kapitäls, das aus zwei mit dem Rücken aneinander stoßenden Vorderkörpern von Einhörnern (Stieren oder Löwen) zusammengesetzt ist (Abb. 36).

Neben den Freigräbern kannten die alten Perser auch Felsengräber, die sie nach dem Vorbilde ähnlicher Bauten in Kleinasien, besonders in Phrygien, ausführen ließen. Wie bei den Ägyptern wurde der Leichnam in einer tief in den Felsen eingehauenen Kammer untergebracht, und nach außen wurde die Stelle des Grabes durch eine aus dem Felsgestein herausgemeißelte, architektonisch gegliederte Fassade mit bildlichem Schmuck gekennzeichnet. Das künstlerisch und geschichtlich bedeutendste dieser Felsengräber ist das des Darius I. bei Persepolis, wo die Schauseite in der unteren Hälfte durch vier Einhornsäulen gegliedert ist, die die zum Grabe führende Thür umgeben, während in der oberen Bildfläche auf einem thronartigen Unterbau der König dargestellt ist, wie er vor einem Feueraltar Opfer darbringt.

3. Die Kunst in Phönizien und Kleinasien.

Als Phönizien im engeren Sinne bezeichnete man die schmale Küste Syriens, auf der sich das Volk der Phönizier schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. angesiedelt und mehrere Städte gegründet hatte, von denen besonders zwei, Sidon und Tyrus, zu großer Blüte gediehen. Die Natur des Landes wies die Bevölkerung vornehmlich auf den Handel an, auf den Austausch der Erzeugnisse ihrer Hinterländer untereinander und mit denen der Bewohner der benachbarten Küstenstriche, mit denen sie durch ihre Schiffe, die von weitberühmten Schiffbaumeistern in Sidon und Tyrus erbaut wurden, in lebhaften Verkehr traten. Kaufleute und Seefahrer zugleich, besaßen sie auch politischen Sinn genug, um durch Gründung von Kolonien an den von ihnen befahrenen Küsten und Inseln ihren Machtbereich und damit ihre Handelsinteressen zu erweitern. Auf den

Inseln Cypern und Kreta und an der Nordwestküste Afrikas lagen ihre bedeutendsten Kolonien, von denen sich bald Karthago zu einer selbständigen Macht entwickelte, die jahrhundertelang in die Geschichte der Völker des Mittelmeers eingriff.

Als vorzugsweise handeltreibendes Volk haben die Phönizier keine eigentümliche Kunst ausgebildet. Sowohl in ihren Bauten wie in ihren Bildwerken geben sie sich als Nachahmer der Ägypter und der Assyrer zu erkennen, und zwar so, daß das ägyptische Element in diesem Mischstil das Übergewicht hat. Dieses Kunstgemisch übertrugen sie auch auf die Völker, mit denen sie in Handelsverbindungen traten, und in dieser Vermittelung besteht im wesentlichen die Bedeutung, die die Phönizier für die Entwickelung der Kunst haben. Von ihren Bauwerken haben sich in ihrem Stammlande nur spärliche Reste erhalten, und in ihren Kolonien ist fast jede Spur ihrer Bauthätigkeit verloren gegangen, wenigstens so weit unser jetziges Wissen reicht. Von Bedeutung sind eigentlich nur einige Baudenkmäler bei Amrit an der syrischen Küste: aus dem lebendigen Stein gehauene, freistehende Heiligtümer und turmartige Grabbauten, die oben durch eine runde Kuppel oder eine Pyramide abgeschlossen sind (Abb. 37). Danach waren Festigkeit und ein Streben nach massiger Wirkung die Hauptcharakterzüge der phönizischen Baukunst. Was ihr an eigenen Gedanken fehlte, suchte sie durch eine hochentwickelte Technik zu ersetzen, namentlich in der Bearbeitung des Steines und der Bewältigung großer Massen, worin sie es den Ägyptern gleich zu thun strebte. Aus der biblischen Überlieferung erfahren wir, daß phönizische Bauleute herbeigerufen werden mußten, um die Prachtliebe jüdischer Könige zu befriedigen, da das Volk der Hebräer damals weder die Baukunst noch überhaupt eine Kunst übte. König Salomo (955 bis 925 v. Chr.) ließ von den Phöniziern seinen Palast auf dem Berge Zion und den damit verbundenen Tempel erbauen, von dem wahrscheinlich noch, trotz mancher Zerstörungen, Trümmer des gewaltigen, aus Quadersteinen errichteten Unterbaues erhalten sind. Auch in den folgenden Jahrhunderten gelangte das jüdische Volk nicht zu einer eigenen Kunstübung. Von dem jahrhundertelangen Bestehen seines selbständigen Staatswesens zeugen nur die Gräber, teils Felsengräber mit aus dem Stein gemeißelten Fassaden, die in allen Einzelheiten bereits den Einfluß griechischer Kunst zeigen, teils Freigräber, Turmbauten, die in ihrer Gesamterscheinung noch orientalischen Charakter tragen, aber in den Schmuckformen ebenfalls auf Nachahmung griechischer Muster weisen. Während die Überlieferung diesen Grabbauten geschichtliche Namen angeheftet hat — Gräber der Richter, Gräber der Könige, Grab des Absalom (Abb. 38) —, hat die Forschung unserer Tage erwiesen, daß sie im ersten Jahrhundert nach Christo oder frühestens im letzten Jahrhundert vor Christo errichtet worden sind.


Abb. 38. Sog. Grab des Absalom.

Von plastischen Werken, die wir auf die phönizische Kunst zurückführen dürfen, sind die wichtigsten auf Cypern, erst in neuester Zeit (1877), ausgegraben worden. Es sind Bruchstücke von Statuen, die in einem Tempelbezirk standen und vermutlich die um das Wohl des Tempels und seiner Priesterschaft verdienten, frommen Spender darstellen. Das Alter dieser Bildwerke ist schwer zu bestimmen. Doch weist ihr Kunstcharakter im wesentlichen auf assyrische Vorbilder zurück, die teils von den Phöniziern vermittelt, teils unmittelbar eingeführt worden sind, da König Sargon II. von Assyrien (722 bis 705 v. Chr.) Cypern eroberte und dort eine Tafel mit einer seinen Sieg verherrlichenden Inschrift aufstellen ließ. Später siedelten sich Griechen in Cypern an, und dadurch wurde der Grundcharakter der cyprischen Kunst noch



Abb. 39. Frauenbüste aus Elche in Spanien. Um 300 v. Chr. Im Louvre zu Paris.

mehr verwischt, so daß sie uns heute nur als eine Vermischung von verschiedenartigen Elementen erscheint, die zu keiner künstlerischen Vollendung geführt hal.

Überreste phönizischer Kunstübung, die sich teils mit einer vielleicht älteren einheimischen verschmolzen hat, leits aber auch von der archaischen Kunst Griechenlands beeinflußt worden ist, sind auch in neuester Zeit im südwestlichen Spanien bei Elche gefunden worden. Dort hatte sich die iberische Urbevölkerung noch unabhängig von den an der Westküste Spaniens seit dem sechsten Jahrhundert v. Chr. gegründeten Kolonien der Phönizier, Karthager und Griechen erhalten. Wohl aber hatte sie durch die Fremdlinge eine Kunst kennen gelernt, die sie, wie die Funde ergeben, besonders an Grabmälern und Grabstatuen übte. Bis zu welcher Blüte diese Kunst gedieh, wird durch eine dem vierten oder dritlen Jahrhunderl v. Chr. angehörige Frauenbüste aus Kalkstein veranschaulicht, die zugleich ein interessantes Bild von der reichen Tracht jener Urbevölkerung gewährt, deren Prachtliebe durch die ihr zugeführten Erzeugnisse der orientalischen Kultur genährt worden war (Abb. 39).

Die Herstellung leicht beweglicher Handelsware lag den phönizischen Kaufleuten besonders nahe, und darum legten sie ein Hauptgewicht auf die Ausbildung der gewerblichen Künste. Als Erzeugnisse phönizischen Gewerbfleißes waren im Allertum am meisten die Metall- und Glasarbeilen und die Webereien geschätzt. Die kostbarste Farbe des Altertums, der aus den Absonderungen einer Seemuschel gewonnene Purpur, der in verschiedenen Nüancen von veilchenblau bis scharlachrot schillerte, war eine phönizische Erfindung, die zur Färbung von Gewandstoffen und Teppichen ausgenutzt wurde. Einige silberne Schalen, die auf uns gekommen sind, sprechen in der That für eine hohe Vollendung ihrer Kunstfertigkeit, zugleich sind sie aber auch Zeugnisse dafür, daß selbst ihre gewerbliche Thätigkeit in figürlichen und ornamentalen Darstellungen von der ägyptischen und assyrischen Kunst abhängig war.

Auch die Kunst der Völker des westlichen Kleinasiens, von denen besonders die Lydier, Phrygier und Lycier in Betracht kommen, ist keine einheimische, sondern von fremden Vorbildern abhängige. Nach dem Gange der politischen Ereignisse waren es anfangs die Assyrer, in späterer Zeit die Griechen, die die kleinasiatische Kunst beeinflußten. Unsere Kenntnis ihrer Erzeugnisse beschränkl sich im wesentlichen auf die Gräber, die, wie bei den meisten orientalischen Völkern, teils turmartige Freibauten, teils Felsengräber mit aus Stein gehauenen Fassaden sind. Letztere erinnern bisweilen in der eigenartigen Ornamentik der Flächen an Teppichmuster, wie z. B. das sogenannte Grab des Midas in Phrygien, leils deuten sie in der sorgsamen Herausarbeitung von Balken, Thürpfosten und Rahmen aus dem Stein darauf hin, daß sie Nachbildungen einer älteren Holzarchitektur sind, die im Lande früher heimisch gewesen ist als der Steinbau. Die Gräberfassaden dieser Art sind eine Eigentümlichkeit Lyciens, die auch noch beibehalten wurde, als die Elemenle der griechischen Baukunst in diese Grabbauten aufgenommen wurden.

Eine Besonderheit kleinasiatischer Kunst waren die kolossalen Reliefs, die aus geglätteten Felswänden an meist schwer zugänglichen Stellen, oft in beträchtlicher Höhe, herausgemeißelt wurden. Sie stellten Götter und gottesdienstliche Handlungen dar oder sie verherrlichten die Thaten siegreicher Herrscher. In ihnen offenbart sich der Zug der orientalischen Völker ins Phantastische und Großartige am stärksten, und schon die Griechen zollten diesen kolossalen Werken ihre Bewunderung. Das aus dem Sipylongebirge bei Magnesia nur grob herausgehauene Bild einer weiblichen Gestalt, der in Kleinasien verehrten Göttermutter Kybele, galt ihnen als die zu Stein gewordene Niobe, und das aus einer Felsenspalte am Antlitz rieselnde Wasser des Berges deuteten sie als die ewig fließenden Thränen der um ihre Kinder trauernden Mutter.

4. Die indische Kunst.

Als der östlichste Ausläufer der in gewissen Grundzügen zusammenhängenden altorientalischen Kunst erscheint uns die Kunst Vorderindiens und der von seiner Kultur abhängigen Hinterländer. Im Norden durch das Himalayagebirge abgeschlossen, im Westen und Osten durch zwei mächtige Ströme, den Indus und den Brahmaputra, begrenzt, schiebt sich das gewaltige, noch von zahlreichen anderen Strömen durchzogene Land südwärts als spitz zulaufende Halbinsel in den Indischen Ocean hinein. Aber trotz dieser durch die Natur gewährten Abgeschlossenheit ist die Kunst in Indien von auswärts eingeführt worden. Sie hat sich jedoch verhältnismäßig schnell unter dem Einfluß der Religion, der einheimischen Baustoffe und des eigentümlichen indischen Volkscharakters zu einer Selbständigkeit entwickelt, die im Laufe der Jahrhunderte die von auswärts übernommenen Grundformen dem indischen Wesen fast völlig unterworfen hat. Die Natur des Landes, das, durch den übergroßen Wasserreichtum begünstigt, seine Schätze in ungemessener Fülle spendete, formte den Menschen gewissermaßen nach ihrem Bilde. Sie weckte vornehmlich die Kräfte der Phantasie, während die körperliche Kraft unter der Einwirkung des üppigen Lebens erschlaffte, der Körper allmählich verweichlichte und auch die Männer mit dem weibischen Aussehen weibische Charakterzüge annahmen. Daraus erwuchs ein Gemisch von Wollust und Grausamkeit, das zwar für alle orientalischen Völker charakteristisch ist, aber bei keinem zu so unumschränkter Herrschaft gelangt ist, wie bei dem indischen. Die weisen Lehren Buddhas, der schon im sechsten Jahrhundert v. Chr. Entsagung, Enthaltsamkeit und Weltflucht predigte, haben in Indien, obwohl der Buddhismus im dritten Jahrhundert v. Chr. zur Staatsreligion erhoben worden war und sich als solche bis ins siebente nachchristliche Jahrhundert erhielt, keine festen Wurzeln gefaßt. Die Indier waren in ihrer Mehrzahl dem Brahmaismus mit seiner unendlichen Vielheit von Göttern ergeben, und diese Volksreligion, die vermutlich schon um 1500 v. Chr. eingeführt wurde, als ein eingewanderter arischer Volksstamm die Halbinsel in Besitz nahm und die Ureinwohner unterjochte, hat auch auf die Künste stärker eingewirkt als der Buddhismus.

Die ältesten uns erhaltenen Denkmäler indischer Kunst reichen nicht über die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. hinaus. Aus dem Charakter dieser Denkmäler, die meist aus dem natürlichen Felsen herausgehauen und gemeißelt worden sind, erkennen wir aber, daß dem Steinbau, wie in Kleinasien, eine wohlausgebildete Holzbaukunst vorausgegangen war. Die Merkmale des Holzbaues und der Holzschnitzerei treten auch in den Steinbauten und Steinskulpturen auf.



Abb. 40. Aus den Grottentempeln in Ellora.

Ornamentale Einzelheiten und gewisse geschlossene Kunstformen, wie z. B. das persische Einhornkapitäl, weisen darauf hin, daß die ersten Anregungen zur Kunstübung der Inder von Persien gekommen sind. Dieser Einfluß kann jedoch nur von kurzer Dauer gewesen sein, da die ersten Äußerungen indischen Kunsttriebes aus der Zeit des Königs Açoka stammen, der um 250 v. Chr. den Buddhismus als Staatsreligion erklärte und vielleicht auch schon Tempel erbauen und Buddhabilder anfertigen ließ. Damals waren aber schon durch die Züge Alexanders des Großen und seiner Nachfolger griechische Kunst und griechische Bildung nach Indien gedrungen, und die erstere wirkte so mächtig auf die heimischen Baukünstler und Bildner ein, daß sie noch bis in die letzten Zeiten der Römerherrschaft lebendig blieb. Dieser Einfluß offenbarte sich aber in der Baukunst immer nur in Einzelformen, in der Plastik in gewissen Gesichts- und Körperbildungen. So werden z. B. die sitzenden Statuen Buddhas mit Recht auf den Typus des Apollo in der Auffassung spätgriechischer Kunst zurückgeführt. Diese unter griechischem Einfluß entstandenen Bau- und Bild-



Abb. 41. Grottentempel auf der Insel Elephanta.

werke werden als die höchsten und feinsten Schöpfungen in der jahrhundertelangen Entwickelung der indischen Kunst geschätzt. In ihrer Gesamterscheinung verraten sie freilich mehr indischen als griechischen Geist. Der Kultus war so sehr die Grundbedingung und das höchste Ziel der indischen Kunst, daß alle anderen künstlerischen Zwecke dahinter zurücktraten. Selbst die Paläste der Fürsten des Landes erfuhren erst eine höhere künstlerische Ausbildung, als die Mohammedaner im zwölften Jahrhundert n. Chr. zur Herrschafl in Judien gelangt waren.

Alle allindischen Bauten sind entweder religiöse Denkmäler oder Tempel. Schon König Açoka ließ in allen Teilen des Landes Säulen (Stambhas oder Lâls) zu Ehren Buddhas errichten, die, persischen oder griechischen Mustern nachgebildet, auf ihren Kapitälen Löwen oder Elefanten nebst heiligen Symbolen trugen. Als eigentliche Kultusstätten dienten die Stupas: halbkugelförmige, aus Ziegelsteinen oder Quadern auf terrassenförmigem, viereckigem oder rundem Unterbau errichtete Kuppelbauten, die in ihrem Inneren eine kleine Kammer mit einer Reliquie Buddhas enthielten. In ihrer späteren Ausbildung wurden diese Stupas oft zu umfangreichen, mannigfach gegliederten Bauwerken erweitert, von einer Reihe schlanker, stengelförmig aufstrebender Säulen und im weiteren Umkreise mit einer steinernen Einfassung umgeben, die durch verzierte Portale zugänglich war. Auf der Insel Ceylon sieht man noch einen, etwa um 150 v. Chr. erbauten Stupa, der, trotzdem er zum Teil schon zerstört ist, noch bis zu einer Höhe von 42 Metern auf einer 150 Meler breiten Granitterrasse ansteigt. Die ältesten Stupas scheinen die beiden von Santschi

in Centralindien zu sein, wo sich die für die ältere, griechisch beeinflußte Kunst Indiens wichtigsten Denkmäler befinden.



Abb. 42. Pagode bei Seringham.

Ihre höchste und reichste Entwickelung hat die indische Baukunst in den Grotten- oder Felsentempeln erreicht, wobei ihr die Plastik, die das Innere und Äußere dieser Tempel mit einer sinnverwirrenden Fülle von frei aus den Felsen herausgehauenen Bildwerken geschmückt hat, wesentliche Dienste geleistet hat. Ursprünglich wohl aus den Einsiedeleien buddhistischer Priester und Mönche hervorgegangen, wuchsen sich diese Grottenbauten allmählich zu umfangreichen Anlagen aus, die aus einer Reihe hinter- und nebeneinander liegender Säle und Hallen, ähnlich den Tempeln der Ägypter, bestanden. Die Grundform dieser unterirdischen Tempel bildete ein längliches Rechteck, das durch zwei und mehr Reihen von Säulen oder von vier-, acht- und sechzehneckigen Pfeilern in drei oder mehrere Schiffe geschieden und an seiner hinteren Schmalseite von einer halbkreisförmigen Nische abgeschlossen wurde, in der das Bild des Buddha thronte. Als sich die Säle und Seitenkammern mehrten, wurde die obere Felsendecke durchbrochen, und inmitten der Säle erhoben sich auch aus den Felsen herausgehauene, massive Freibauten in der Gestalt der alten Stupas. Die wichtigsten dieser Felsentempel befinden sich in der Nähe von Bombay, die ältesten in Karli, die großartigsten in Ellora (Abb. 40) und Elephanta (Abb. 41), an denen freilich auch der Brahmaismus, der, nachdem er wieder die Oberhand gewonnen, die buddhistische Bauweise beibehielt, seinen starken Anteil hat. Seit dem achten Jahrhundert n. Chr. wandte sich der Brahmaismus mehr dem Freibau zu, dem er die nationale Form der Stupa zu Grunde legte. In der Abwandelung dieser Grundform für Bauten verschiedener Art hat der indische Kunstgeist sein Höchstes geleistet und darin auch einen Grad von Beweglichkeit der Phantasie entfaltet, deren kühnste Leistung die **Pagode** war, ein pyramidenartig aufsteigender Bau, der in verschiedene Stockwerke, bis zu fünfzehn, gegliedert war. Die einzelnen Stockwerke waren meist noch durch eigenartige, ausgeschweifte Dächer voneinander geschieden und über und über mit Bildwerk bedeckt, dessen wüste Fülle wohl die Sinne des Beschauers berauscht und verwirrt, aber keinen ästhetisch befriedigenden Eindruck aufkommen läßt (Abb. 42). Die berühmteste und umfangreichste dieser Tempelanlagen (Pagoden) ist die des Gottes Dschaggannath bei Puri in der Provinz Bengalen (um 1198 n. Chr. erbaut).

Noch stärker als in der Architektur tritt der sinnlich-üppige, weichliche und phantastische Zug der indischen Kunst in der **Plastik** hervor, die meist als Dienerin der Baukunst, in Hochreliefs, erscheint. Die hohen technischen Fertigkeiten, die die indischen Steinmetzen erlangt hatten, sind niemals für künstlerische Schöpfungen in der höchsten Bedeutung des Wortes fruchtbar gemacht worden, obwohl es ihnen an Sinn für Lebendigkeit der Darstellung nicht fehlte (Abb. 43). Wenn man es den ägyptischen Künstlern des neuen Reiches zum Vorwurf gemacht hat, daß sie die Figuren ihrer Götter dadurch verunstalteten, daß sie ihnen die Köpfe ihrer heiligen Tiere aufsetzten, so haben die indischen Künstler nicht minder schwer gesündigt, indem sie, um die vielfältige Kraft oder die Allmacht ihrer Götter zu kennzeichnen, ihre Abbilder mit sechs oder acht Armen begabten. Obwohl sie namentlich in der Bildung weiblicher Gestalten bisweilen einen gewissen Grad von Anmut erreichten, sind sie über die Darstellung apathischer Ruhe, dumpfen Träumens und Brütens nicht hinausgekommen.

Aus dieser schwülen Atmosphäre orientalischer Kunst gelangen wir erst in eine freiere, erfrischende Luft, wenn wir uns dem Griechentum zuwenden und damit den Fuß auf den Boden Europas setzen. Aber auch die griechische Kunst mußte noch verschiedene Entwickelungsstadien durchmachen, mußte sich erst von den Einflüssen des Orients befreien, ehe sie zu jener Freiheit gelangte, die uns die höchste Blüte der antiken Kunst geschaffen hat.

Zweiter Abschnitt.

Die griechische und italisch-römische Kunst.

1. Die Kunst der Griechen.

Zwei Jahrtausende einer alten, vom Orient verpflanzten und viele Jahrhunderte auch von dort beeinflußten und geförderten Kultur liegen vor den ersten Regungen griechischen Geistes in der Staatenbildung, in der Religion und in der Kunst. Erst die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben einiges Licht über diese vorhellenische Kultur verbreitet, deren Anfänge bis in den Beginn des dritten Jahrtausends v. Chr. zurückzureichen scheinen und die selbst den Griechen der ersten geschichtlichen Zeit unbekannt war, weil die Zeugen dieser Kultur entweder tief verschüttet in der Erde ruhten oder sich nur in ungefügigen Trümmern erhalten hatten. Da sie den Griechen jener Zeit, die bereits im Tempelbau eine vollendete bauliche Kunstform von geschlossener Harmonie besaßen, als etwas ihrem Geiste Fremdes erschienen, führten sie die Entstehung jener gigantischen Bauwerke auf die Kyklopen, das Riesengeschlecht ihrer Göttersage, zurück. Unserer Erkenntnis hat sich durch die Ausgrabungen der Zusammenhang zwischen der ältesten Kultur in Griechenland und jener späteren Kunst, die die charakteristischen Züge des eigentlich griechischen Geistes zeigt, besser erschlossen, und wir können deutlich verfolgen, wenn es uns auch noch an verschiedenen Mittelgliedern fehlt, wie sich der griechische Geist allmählich von den Fesseln der orientalischen Kunst befreit, wie er ihre Elemente seinem

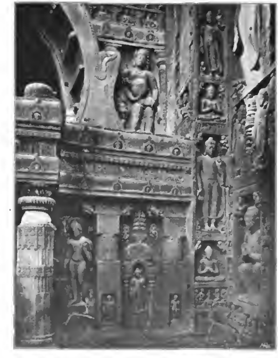


Abb. 43. Reliefs aus den Grottentempeln in Adschunta bei Haidarabad. Aus der Zeit 200 v. Chr. bis 600 n. Chr.

Wesen angepaßt, sie umgeschmolzen und ihnen sein Gepräge gegeben hat und wie er schließlich zu nationalem Bewußtsein gelangt ist.



Abb. 44. Galerie in der Burgmauer von Tiryns.

Von den Kulturzuständen, die im dritten Jahrtausend v. Chr. in den späteren Wohnsitzen der griechischen Stämme, im eigentlichen Griechenland, auf den Inseln des Ägeischen Meeres und an der Westküste Kleinasiens geherrscht haben, können wir uns ein freilich unvollkommenes Bild nach den Ausgrabungen machen, die Heinrich Schliemann, dessen unermüdlicher Thatkraft wir die ersten Aufklärungen über die vorhellenische Kultur verdanken, in der Nordwestecke Kleinasiens, in einem großen Schutthügel bei dem Dorfe Hissarlik unternommen hat. In diesem Hügel entdeckte er, übereinander geschichtet, die Überreste von neun verschiedenen Ansiedelungen, deren jüngste bis in die römische Zeit geht. In der zweituntersten Schicht, die die Spuren einer ummauerten Stadtanlage, etwa aus der Zeit um 2500 bis 2000 v. Chr., enthielt, wurden Trümmer von Bauwerken aus an der Luft getrockneten Lehmziegeln gefunden: die Reste größerer und kleinerer Wohnhäuser, von denen das größte vielleicht der Herrscherpalast war. Ihrer Grundform nach bestanden diese Häuser aus einer vorn offenen Vorhalle und einem oder zwei sich an sie anschließenden länglichen Sälen, dem Männer- und dem Frauengemach, und diese Grundform kehrt auch in weiterer und höherer Entwickelung in den viel umfangreicheren Bauanlagen wieder, die, ebenfalls durch Schliemanns Eifer und Opfermut, in der Landschaft Argolis, in der östlichen Hälfte des Peloponnes, des südlichen, als Halbinsel gestalteten Ausläufers Griechenlands, aufgedeckt worden sind. In den alten Hauptstädten Mykenae und Tiryns herrschten Fürstengeschlechter, deren Prachtliebe trotz ihres kleinen Machtbereiches mit der der ägyptischen und assyrischen Despoten zu wetteifern suchte, und diese Prachtliebe, die durch den hauptsächlich von den Phöniziern vermittelten Verkehr mit dem Orient reiche Nahrung fand, rief eine Kultur und damit eine Kunstübung hervor, die wir nach dem ergebnisreichsten Schauplatz der Schliemannschen Entdeckungen, der Königsburg von Mykenae, die mykenische nennen. Diese Kultur erstreckt sich auf ein ziemlich weites Gebiet, über die Ostküste Griechenlands, über die Inseln des Ägeischen Meeres, und die für die mykenische Kultur charakteristischen Erzeugnisse, vornehmlich Arbeiten aus Thon und Metall, Gefäße und Schmucksachen, haben sich auch in der sechsten Schicht des Hügels von Hissarlik vorgefunden.

Die mykenische Kultur scheint etwa um 1500 v. Chr. ihren Höhepunkt erreicht, aber das ganze zweite Jahrtausend v. Chr. beherrscht zu haben. Was die späteren Griechen von ihr in Erinnerung behalten haben, ist in den Homerischen Gedichten aufbewahrt worden, und wenn auch die Überzeugung Schliemanns, der in einer der „Städte" von Hissarlik das Homerische

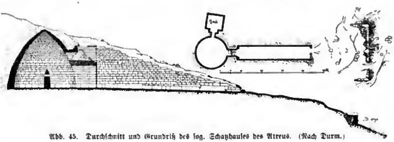


Abb. 45. Durchschnitt und Grundriß des sog. Schatzhauses des Atreus. (Nach Durm.)

Troja, in Mykenae die Burg und sogar das Grab des Agamemnon gefunden zu haben glaubte, von der wissenschaftlichen Forschung abgelehnt werden mußte, so haben doch die Funde erwiesen, daß die in den Homerischen Gesängen gegebenen Schilderungen von Königsburgen und ihrem glänzenden Schmuck mit leuchtendem Erz und kunstvollem Bildwerk keine dichterischen Erfindungen sind, sondern auf wirklichen Grundlagen beruhen.

Wie im Orient bestehen die baulichen Überreste der mykenischen Kultur aus Fürstenpalästen und Gräbern. Von Heiligtümern, von Stätten für Götterverehrung haben sich wenigstens keine Spuren gefunden. Die umfangreichste Anlage eines Herrscherpalastes haben die Ausgrabungen in Tiryns ergeben. Auf einem Bergplateau, von allen Seiten mit Ringmauern umgeben, liegt ein unregelmäßiger Komplex von Vorhallen, großen und kleinen Höfen und Sälen, an die sich Nebenräume anschließen, ganz wie bei den assyrischen Königspalästen. Die einzelnen Bauten wurden aus Stein, Lehmziegeln und Holz errichtet. Aus Holz wurden die Säulen, die die Decke trugen, und das Gebälk der Decke selbst hergestellt. Die im Inneren mit Mörtel bekleideten Wände wurden bemalt oder nach assyrischer Art mit Alabasterplatten bekleidet, die Reliefdarstellungen orientalischen Stils zeigten. Der Steinbau wurde daneben geübt, beschränkte sich aber zumeist auf Verteidigungszwecke. Aus gewaltigen, bis zu 17 Metern starken, anfangs gar nicht oder wenig bearbeiteten, später mehreckig behauenen Steinblöcken, deren Zwischenräume zum Zweck größerer Festigkeit mit kleinen Bruchsteinen ausgefüllt wurden, schichtete man Mauern auf. Wo es die Zwecke der Verteidigung nötig machten, waren die Mauern im Inneren dergestalt ausgehöhlt, daß sie gangbar waren und den Verteidigern einen freien Ausblick gestatteten. Diese Gänge wurden dadurch erzielt, daß jede Steinschicht über die voraufgegangene hinausgeschoben (vorgekragt) wurde, bis die letzten zusammentrafen und den Raum in einer Art Gewölbe überdachten. Hier sehen wir die ursprünglichste Form des Gewölbebaues, der später von den mittelitalischen Völkern weiter ausgebildet und zuletzt von den Römern in freistehenden Kuppelgewölben zu einem hohen Grad von Vollkommenheit gebracht wurde.



Abb. 46. Grabstele aus einem Grabe zu Mykenae. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Noch sorgfältiger als in den ausgehöhlten Burgmauern von Tiryns (Abb. 44) tritt uns diese altertümliche Form des Gewölbebaues in den unterirdischen Kuppelgräbern entgegen, von denen sich in den östlichen Teilen Griechenlands schon über fünfzehn gefunden haben. Das berühmteste, am längsten bekannte ist jenes Kuppelgrab bei Mykenae, das früher für eine unterirdische Schatzkammer gehalten wurde, das sogenannte „Schatzhaus des Atreus", des Ahnherrn der mykenischen Herrscherfamilie (Abb. 45). Ein langer, in den Abhang eines Berges eingeschnittener, oben offener, von Quadermauern eingefaßter Gang führte durch ein Thor zu einem kreisrunden Raum von 15 Metern in Durchmesser und Höhe, dessen Wände mit innen geglätteten Steinblöcken verkleidet waren, die sich nach oben hin immer enger zusammenschlossen, bis sie in einer Spitze zusammentrafen. An diesen Raum, der vielleicht zu Gedächtnisfeiern für die Toten diente, schloß sich seitlich die eigentliche Grabkammer an. Die Wände des Kuppel-

raumes waren, wie Spuren ergeben haben, mit Erzplatten bekleidet, die bei Feierlichkeiten im Scheine der Fackeln erglänzten. Auch diese unterirdischen Grabbauten gehen auf ägyptische Vorbilder zurück. Aber die Art der Bedachung scheint phrygischen und lykischen Mustern nachgebildet zu sein, kann aber auch ebensogut das Eigentum dieser vorhellenischen Bevölkerung Griechenlands gewesen sein, das sich auf uns unbekannten Wegen später nach Italien verpflanzt hat.



Abb. 47. Goldene Gesichtsmaske aus einem Grabe zu Mykenae. Nach Schuchhardt-Schliemann.

Neben den Kuppelgräbern gab es auch Schachtgräber, nach der Tiefe sich verengende Gruben, die mit Holzbalken und Schieferplatten überdeckt und über denen als Grabmäler Steinplatten mit Reliefs errichtet waren. Wie diese Reliefs durchaus das Gepräge des orientalischen, insbesondere des assyrischen Stils tragen und auch ähnliche Darstellungen — Krieger auf Streitwagen, Jagden u. dgl. m. — enthalten (Abb. 46), so weisen auch die in den Gräbern gefundenen Gegenstände, meist reich ornamentierte Gefäße, Waffen und Schmucksachen aus Gold, auf orientalischen Ursprung hin. Rohe, aus dünnem Goldblech geprägte Gesichtsmasken, die auf die Köpfe der Toten gelegt wurden, rufen sogar die Erinnerung an die ägyptischen Sarkophage und Mumienhüllen mit den Bildnisköpfen der Toten wach (Abb. 47).

Eine besondere baukünstlerische und plastische Ausbildung erfuhren die Thore, die zu den Kuppelgräbern und durch die Mauern zu den inneren Burganlagen führten. Über den rechteckigen Eingang wurden gewaltige Steinblöcke gelegt, über denen zu ihrer Entlastung ein dreieckiger Raum in der Mauer ausgespart wurde, der mit einer Steinplatte verdeckt wurde. Das berühmteste und größte dieser Thore ist das Löwenthor, das zur Burg von Mykenae führt (Abb. 48). Seinen Namen hat es von dem Relief über dem $4^1/_2$ Meter langen und im höchsten Punkte über einen Meter dicken Thürsturze erhalten, wohl einem der größten Steinblöcke, die jemals in der Baukunst verwendet worden sind. Auf einem Sockel, in dessen Mitte sich eine Säule erhebt, stehen mit den Vorderfüßen zwei langgestreckte Löwen, die ihre jetzt zerstörten, ursprünglich aber frei herausgearbeiteten Köpfe den Eintretenden zukehrten. Es sind die Hüter der Königsburg, die wir bereits in den Stieren und Löwen mit Männerköpfen an den Eingangsthoren der assyrischen Herrscherpaläste kennen gelernt haben.

So weisen auch die Ursprünge der griechischen Plastik auf den Orient hin, dessen Naturschätze nebst den Erzeugnissen der Kunst und der Gewerbe den Ureinwohnern von Hellas teils durch die Vermittelung Kleinasiens, das zwischen Griechenland und den Euphrat- und Tigrisländern gleichsam eine natürliche Brücke bildete, teils durch die Phönizier zugänglich gemacht wurden. Auf letztere ist insbesondere der „cyklopische Steinbau“ und die Kunst der Metallbearbeitung zurückzuführen. In Asien liegen die Wurzeln der hellenischen Kunst. Aber das hellenische Volk machte sich die fremden Elemente in unablässiger Arbeit zu eigen, und im Laufe der Jahrhunderte gelang es ihm, sie so völlig zu reinigen und zu durchgeistigen, daß das Angeeignete mit der sieghaften Kraft der Ursprünglichkeit auftrat. Zwischen der mykenischen Kultur und den ersten Offenbarungen der eigentlich griechischen Kunst hat es sicherlich noch manche Zwischenglieder und Übergangsstufen gegeben, von denen bis jetzt keine Überreste bekannt geworden sind. Aber die neuesten Forschungen haben mit Sicherheit ergeben, daß selbst in den Formen der reifen griechischen Kunst, in der dorischen und ionischen Bauweise noch die Überlieferungen der ägyptischen und asiatischen Kunst enthalten sind, und noch deutlicher sind sie in gewissen Schmuckformen griechischer Bauglieder zu erkennen, die in engem Zusammenhang mit ägyptischen Pflanzen, insbesondere mit Lotosblüten stehen.

A. Die griechische Baukunst.

Große Umwälzungen haben den Abschluß jener ersten Epoche der griechischen Geschichte herbeigeführt, die man das „heroische Zeitalter“ nennt. In der Sage vom trojanischen Krieg, den die ältesten Heldengedichte der Griechen, die Homerischen Gesänge, dichterisch verklärt haben, hat sich eine Erinnerung an diese Umwälzungen erhalten. Es war der erste feindliche Zusammenstoß der Ureinwohner von Hellas mit den asiatischen Volksstämmen, und wenn auch der langjährige Kampf mit einem Siege der Hellenen auf fremdem Boden geendet hat, so fanden doch die heimgekehrten Sieger veränderte Verhältnisse vor. Die einzelnen Volksstämme waren selbständig geworden, die Macht der

Alleinherrscher brach zusammen, und auf den Trümmern ihrer Reiche wurden neue Staatswesen errichtet, in denen das Volk in seiner Gesamtheit oder durch erwählte Organe die Herrschergewalt übte. Die Besitzverhältnisse verschoben sich, indem die einzelnen Volksstämme sich auf die Wanderschaft begaben, um bessere Wohnsitze als ihre früheren zu gewinnen, und erst nachdem dieses Ziel erreicht, die Volksstämme seßhaft geworden waren, gewann die weitere Entwickelung der Kultur eine sichere Grundlage. Diese große Umwälzung, die sich etwa um das Jahr 1100 v. Chr. vollzogen hat, heißt in der Geschichte die „dorische Wanderung". Die Dorer, die uns als ernst, schwerfällig und würdevoll, aber auch als tapfer, zäh und enthaltsam geschildert werden, nahmen den Peloponnes, die südliche Halbinsel Griechenlands, in Besitz. Aber schon frühzeitig sandten sie überschüssige Kräfte ihres Volkes nach Westen, wo die Dorer in Sizilien und Unteritalien Städte gründeten, die bald zu hoher Blüte gediehen und zusammen eine politische Macht und eine reiche Kultur bildeten, die unter dem Namen „Großgriechenland" zusammengefaßt wurde. Neben den Dorern trat der ionische Volksstamm in den Vordergrund, in seinem ganzen Wesen das Gegenbild der Dorer. Eine leichtere, beweglichere Phantasie war die Naturanlage, aus der eine hohe geistige Befähigung erwuchs, die sich in einer Fülle von besonders begnadeten Persönlichkeiten zur Genialität steigerte. Dieser glücklichen natürlichen Begabung fehlte es aber auch nicht an Schattenseiten. Ein Hang zum Wohlleben lähmte oft die Thatkraft des einzelnen, und Mißtrauen, Neid und Eifersucht der Massen verfolgten unablässig die großen Männer, die sich aus der Menge emporgerungen hatten und durch ihr selbstloses Schaffen ihr Vaterland groß und mächtig zu erhalten suchten. Wenn man die griechische Geschichte mit den nüchternen Augen eines Realpolitikers unserer Tage betrachtet, wird man zu dem Urteil gelangen, daß das am vielseitigsten begabte Volk des Altertums wohl für die Bildung, aber nicht für die Erhaltung wohlorganisierter Staatswesen befähigt war. Der politische Sinn des griechischen Volkes hat sich niemals zu der Höhe entwickelt, die der künstlerische erreicht hat. Während die griechische Geschichte nach dem energischen Zusammenschluß aller Volksstämme und Volkskräfte gegen die Flotten und Heere der Perserkönige, die ihre Unabhängigkeit und ihre kaum entwickelte, eigene Kultur zu vernichten drohten, nur Bilder trauriger Zerrissenheit, unseliger Eifersüchteleien und bis zum Wahnsinn getriebener Selbstzerfleischung entrollt, die zum frühzeitigen Untergange griechischer Selbständigkeit führten, blieb die griechische Kunst in ihrer stetig aufwärts steigenden Entwickelung von den politischen Wirren, den bürgerlichen Zwistigkeiten und den Folgen auswärts geführter Kriege fast unberührt. Wenn sie auch aus dem Volksgeiste entsprungen ist, hat sie aus diesem nur die guten Kräfte gezogen, und wenn sie auch so volkstümlich war, wie es die Kunst keines zweiten Volkes seitdem



Abb. 48. Das Löwenthor in Mykenae.

geworden ist, so verdankt sie ihren Aufschwung, ihr Gedeihen und ihre Blüte doch nicht der Gunst und dem einhelligen Willen des Volkes, sondern dem hohen Sinn und der Thatkraft einzelner Männer, die sich zeitweilig im Besitze der höchsten Macht zu behaupten wußten.

Was die orientalischen Despoten in Ägypten und Assyrien durch ihre die ganze Volkskraft unterjochende Zwingherrschaft zustande brachten, erreichten die kleinen Tyrannen in den griechisch-dorischen Städten Siziliens, die Machthaber in Athen und in den ionischen Städten an der Westküste Kleinasiens durch mildere Mittel. Aber nur die Form war eine andere, das Endziel das gleiche.

In Werken der Baukunst hat sich der eigentlich griechische Kunstgeist zuerst offenbart, und jeder der beiden Stämme, die frühzeitig durch ihre eigentümliche Begabung in den Vordergrund der griechischen Geschichte traten, sich aber bald befehdeten und durch ihre unausrottbare Eifersucht den Untergang Griechenlands beschleunigten, hat in der Baukunst auch seine Eigentümlichkeiten zum Ausdruck gebracht.

Man unterscheidet einen dorischen und einen ionischen Stil, deren Erzeugnisse wir aber erst auf einer verhältnismäßig hohen Entwickelungsstufe, nicht in ihren Anfängen kennen lernen. Beide wurzeln im Orient. Der dorische Stil scheint aber der ältere zu sein. Im eigentlichen Griechenland wenigstens und in den sizilischen und unteritalischen Kolonien hatte er sich bereits vollkommen entwickelt, als der ionische Stil durch die Vermittelung der griechischen Kolonien Kleinasiens Eingang fand. Der eine wie der andere erhielt seine höchste und feinste Ausbildung auf dem Boden des steinigen, von der Natur wenig begünstigten Attika, das mit seiner Hauptstadt Athen nach den Perserkriegen allmählich zum Mittelpunkte griechischer Bildung geworden war, wo Dichtkunst, Wissenschaft und bildende Kunst sich zur reichsten Blüte entfalteten und damit die Grundlagen einer Kultur gebildet wurden, die die folgenden zwei Jahrtausende beherrschte und noch heute nichts von ihrer Zauberkraft verloren hat.

Als die griechische Menschheit nach der dorischen Wanderung zur Ruhe gekommen war, als die fort-

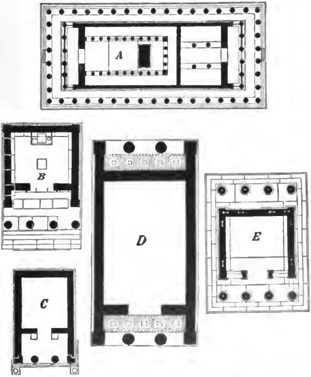


Abb. 49. Tempelgrundrisse. A. Peripteros mit amphiprostyler Cella, Parthenon zu Athen. B. Prostylos, sog. Tempel des Empedokles zu Selinus. C. Antentempel, sog. Tempel der Themis zu Rhamnus. D. Doppelter Antentempel, Artemistempel zu Eleusis. E. Amphiprostylos, Tempel der Athena Nike auf der Akropolis zu Athen.
Nach Baumeister, Denkmäler.

schreitende Gesittung auch die religiösen Vorstellungen läuterte und an die Stelle der früher angebeteten rohen Symbole des Naturdienstes, der Felsen, Bäume und Quellen mehr oder weniger menschenähnliche Gebilde traten, machte sich das Bedürfnis geltend, das Sinnbild der Gottheit auch durch ein Dach zu schützen, ihm eine Wohnung zu bereiten. Und wie die Griechen ihre Götter ihrem eigenen Bilde ähnlich machten, so bildeten sie auch die Wohnung der Götter, das Heiligtum, den Tempel, nach dem Muster ihrer eigenen Wohnungen, ganz wie es die Ägypter gethan hatten. Der griechische Tempel zeigt die Grundform der alten Königshäuser, deren Gestalt wir durch die Entdeckungen in Tiryns und Mykenae kennen gelernt haben. Durch eine vorn offene, von Säulen

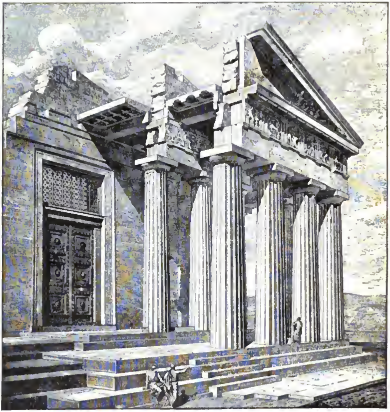


Abb. 50. Durchschnitt durch die Vorderseite des Parthenon zu Athen. (Beispiel des dorischen Stils.) Nach den Wiener Vorlegeblättern.

getragene, aber an den Seiten geschlossene Vorhalle trat man in einen überdachten Raum von länglich rechteckiger Gestalt, vor dessen Rückwand das Götterbild thronte. Dieser Raum, von den Griechen „Naos", von den Römern „Cella" genannt, war die Wohnung des Gottes, das eigentliche Heiligtum, zu dem ein jeder freien Zutritt hatte, um seine Verehrung darzubringen. Religiöse Feierlichkeiten, an denen viele Menschen teilnehmen wollten, wurden im Freien, in der Umgebung der Heiligtümer abgehalten, auf besonders hergerichteten Plätzen, zu denen Prozessionsstraßen führten.

Diese einfachste und wohl auch älteste Grundform des Tempels wurde nach den vorderen Eckpfeilern der vorgeschobenen Längswände der Cella von den Römern „templum in antis" (Antentempel) genannt (Abb. 49, Fig. C). Zwischen den Pfeilern standen mindestens zwei Säulen, die die Vorhalle trugen, und aus der Stellung dieser Säulen wurde bald eine große Mannigfaltigkeit von Tempelformen entwickelt, deren Bezeichnungen von den durch die Säulenstellungen gegebenen



Abb. 51. Der Parthenon in Athen.

Unterscheidungsmerkmalen abgeleitet wurden. Wenn die einfache Vorhalle des Antentempels an der Rückwand der Cella wiederholt wurde, entstand der doppelte Antentempel (Abb. 49, Fig. D). Wurden die Seitenmauern der Cella nicht bis zur Vorhalle vorwärts geführt, sondern diese an den Seiten geöffnet und nur von Säulen getragen, so hieß diese Tempelform Prostylos (Fig. B), und die Wiederholung der vorderen Halle an der Rückseite begründete die Form des Amphiprostylos (Fig. E). In dem Grade, als mit der Baulust der Städte und Machthaber die Kühnheit der Baumeister wuchs, wurden die Tempelanlagen erweitert, indem um den Kern, die Cella, zunächst eine und später auch zwei Reihen von Säulen, über die Gebälk und Dach des Tempels hinwegreichten, herumgeführt wurden. Bei einer einfachen, das Ganze umfassenden Säulenreihe hieß der Tempel „Peripteros“, der ringsum von Flügeln (Pteron) umgebene (Fig. A), und diese Tempelform ist die, die den Gedanken des griechischen Tempels, der, sich auf Stufen erhebend, gleichsam als ein Weihgeschenk der Gottheit dargebracht werden soll, am vollkommensten verkörpert. Die Herumführung einer doppelten Säulenreihe um den Tempel, der danach Dipteros heißt, deutet bereits auf eine Zunahme des Luxus, der die Einfachheit der früheren Formen nicht mehr durch eigene Schöpfungen, sondern nur durch Anhäufung überlieferter Motive zu überbieten wußte. Sobald die Phantasie unfruchtbar wurde, suchte sie diesen Mangel durch Steigerung der Verhältnisse ins Kolossale zu verdecken.

Aus diesen Grundformen entwickelten sich noch einige Nebenformen, die, wie ihre Namen anzudeuten scheinen, aus einer Prunksucht erwachsen sind, der nicht genügende Mittel zu Gebote standen. Wenn der Tempel nur mit einer Reihe von Säulen umgeben war, die aber von der



Abb. 52. Der Theseustempel in Athen.

Cella einen so weiten Abstand hatten, wie er für zwei Säulenreihen nötig gewesen wäre, so entstand die Form des Pseudodipteros, des falschen Dipteros, und wenn die Säulen so dicht an die Cella herangezogen wurden, daß sie aus deren Wänden nur in ihrem halben Durchmesser hervorragten, so wurde diese Form, bei der die Säule, das wichtigste und charaktervollste Glied des griechischen Tempelbaues, zu einem schmückenden Beiwerk herabsank, Pseudoperipteros genannt. Denn von der Bildung der Säulen haben die beiden Hauptstilarten der griechischen Baukunst ihren Namen erhalten: der dorische und der ionische Stil. Die dorische Säule, ein Sinnbild stämmiger Kraft, steht ohne Vermittelungsglied, ohne Basis, auf dem stufenförmigen Unterbau des Tempels. Der kräftige, gedrungene Schaft ist nicht, wie der der ägyptischen Säule, glatt gelassen, sondern durch 16 bis 20 senkrecht aufsteigende Hohlstreifen, die Kannelüren, gegliedert, deren Ränder in scharfer Kante zusammenstoßen. Es ist für uns leicht, noch in diesen Kehlungen die Herkunft der Säule von vegetabilischen Gebilden, von hochragenden Baumstämmen, zu erkennen. Aber bevor man den Zusammenhang kannte, erschienen die griechischen Säulen als urwüchsige Erzeugnisse des

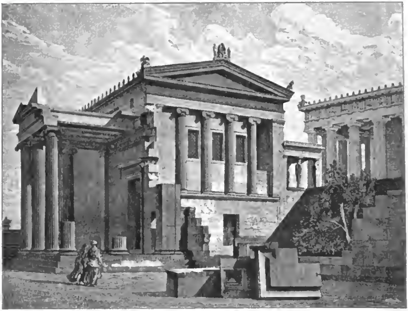


Abb. 53. Rekonstruktion des Erechtheion in Athen. Nach den Wiener Vorlegeblättern.

hellenischen Geistes. Das Kapitäl der dorischen Säule bestand nur aus einem niedrigen, schalenartigen Gebilde (Echinus) und in einer viereckigen Deckplatte (Abakus), die das Gebälk, den Architrav, aufnahm. Über dem Architrav zog sich der Fries hin, der aus einer Reihe von Steintafeln mit Reliefdarstellungen bestand, die von den sogenannten Dreischlitzen (Triglyphen), Tafeln mit senkrecht eingeschnittenen Vertiefungen, die vielleicht Überreste der dem Steinbau vorausgegangenen Holzbaukunst sind, getrennt werden. Über den Friesen, von diesen durch ein Gesims getrennt, steigt das flache Giebeldach auf, das die Griechen „Adler" nannten, weil es den ausgebreiteten Flügeln eines Adlers glich. Das Feld dieses Giebels wurde mit Freigruppen, seltener mit Reliefs geschmückt, deren Darstellungen in engem Zusammenhang mit der Tempelgottheit standen. Auf den First des Giebeldaches wurden kleine Figuren oder dekorative Bildwerke in Palmettenform (Akroterien) gestellt (Abb. 50).

Wo es das in den Steinbrüchen vorhandene Material zuließ, wurden die Säulen aus einem Stück hergestellt, zumeist wohl aber aus mehreren Blöcken (Trommeln), die übereinander geschichtet und so eng miteinander verbunden wurden, daß die Fugen nicht sichtbar wurden. Obwohl die griechischen Baukünstler nicht wie die der Pharaonen über Tausende von Sklaven verfügten, brachten sie nicht geringere Wunder der Technik zu stande, wenn auch in viel geringeren Dimensionen. Eines großen Umfanges bedurfte auch der griechische Tempel nicht, weil er seiner Bestimmung nach nur das Haus der Gottheit war. Der Parthenon in Athen, der Tempel der jungfräulichen

Athena, der Schutzgöttin der Stadt, war nur wenig über 19 Meter hoch. In ihm hat der dorische Stil seine vollkommenste und feinste Ausbildung erfahren. In seiner äußeren Gestalt zeigt er die Form des Peripteros, und diese wiederholt sich im Inneren durch eine doppelte Säulenstellung, die die Cella in drei Schiffe teilt — eine Gliederung, in der wir wohl das Vorbild der römischen und später christlichen Basiliken zu erkennen haben (s. den Grundriß Abb. 49, Fig. A). Die jetzige, trümmerhafte Erscheinung des Parthenon, des größten dorischen Tempels im griechischen Mutterlande, der während der glänzenden Zeit, wo Perikles das athenische Staatswesen leitete, von 447 bis 434 v. Chr. durch I k t i n o s und K a l l i k r a t e s erbaut wurde, giebt von seiner ursprünglichen Pracht, von der Schönheit und dem Ebenmaße seiner Verhältnisse und seiner majestätischen Wirkung keine genügende Vorstellung mehr (Abb. 51). Bis 1687 war er noch ziemlich gut erhalten; aber während der Belagerung der Stadt durch die Venetianer fiel eine Bombe hinein und begann ein Zerstörungswerk, das später fortgesetzt und durch die Entführung des größten Teiles des plastischen Schmuckes vollendet wurde. Besser erhalten ist der wohl etwas ältere sogenannte Theseustempel in Athen (Abb. 52), am besten jedoch von allen Tempeln des griechischen Altertums der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. erbaute Poseidontempel bei Pästum in Unteritalien. Von geringer künstlerischer Bedeutung ist dagegen der von L i b o n um 470 v. Chr. erbaute Zeustempel in Olympia, der seine Berühmtheit im Altertum weniger sich selbst, als dem darin aufgestellten, aus Gold und Elfenbein gefertigten Zeusbilde des Phidias verdankte, in welchem die griechischen Stämme, nachdem sie an dieser Stätte zum Zeichen ihrer politischen Einigung 776 v. Chr. die olympischen Spiele gestiftet hatten, das sichtbare Sinnbild ihrer Zusammengehörigkeit verehrten.

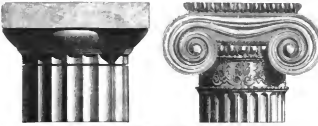


Abb. 54. Dorisches und ionisches Kapitäl.

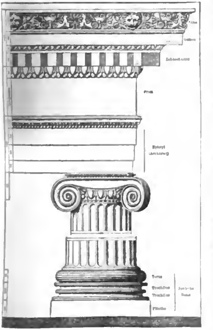


Abb. 55. System des ionischen Stils vom Athenatempel zu Priene. Nach Baumeister, Denkmäler.

Das harmonische Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen, der wohlgegliederte Organismus des Ganzen, der alle Teile als zweckmäßig und notwendig erscheinen läßt, und die wunderbare Geschlossenheit des gesamten Bauwerkes, vor dem jede Kritik des modernen Beschauers verstummt, genügten aber dem feiner entwickelten Schönheitssinn der Griechen noch nicht. Die rein baukünstlerische Wirkung, die schon durch die reiche Beteiligung der Plastik unterstützt wurde, mußte noch durch die Malerei gesteigert und eigentlich erst gekrönt werden. Die Tempel Griechenlands erstrahlten, wenn sie vollendet waren, in reichstem Farbenschmuck (P o l y c h r o m i e). Unter dem blauen Himmel und bei den leuchtenden Farben der Landschaft würde der weiße Ton des Marmors auf die Augen zu grell gewirkt haben, und überdies teilten die Griechen mit allen Südländern, mit den Asiaten und den Ägyptern, von denen ihnen die ersten künstlerischen Anregungen gekommen waren, die Vorliebe für eine möglichst reichfarbige Erscheinung der Dinge. Die großen Flächen, die Säulen, die Wände der Cella und das Gebälk waren, auch wenn sie aus dem schönsten Marmor bestanden, mit hellgelber, durchsichtiger Farbe bemalt. Bei dem Schmuck der einzelnen Teile, der Kapitäle, Triglyphen, Metopen, Friese, Gesimse rc. wurden hochtönige Farben, wie Rot, Blau, Grün, Gelb, ungebrochen nebeneinander gesetzt, und selbst mit Gold wurde nicht gespart. Diese Polychromie erstreckte sich auch

auf alle plastischen Teile, und ebenso vollständig wurde sie auch in der Bildhauerkunst, die unabhängig von der Architektur schuf, zur Durchführung gebracht. Es ist uns ein Ausspruch des großen Praxiteles überliefert, nach dem er diejenigen seiner Bildwerke am höchsten geschätzt haben soll, die der Maler Nikias bemalt oder, richtiger, in Farben gesetzt hatte. Von dieser Polychromie der altgriechischen Baudenkmäler sind uns nur spärliche, aber zur Feststellung des ursprünglichen Eindruckes genügende Reste erhalten. Der warme, goldigbraune Schimmer, in dem jetzt die Tempelruinen in Griechenland, Unteritalien und Sicilien erstrahlen, wird entweder dem Zersetzungsprozeß des Marmors oder, wie neuere Forschungen wahrscheinlich gemacht haben, dem Auftreten einer Flechte verdankt.

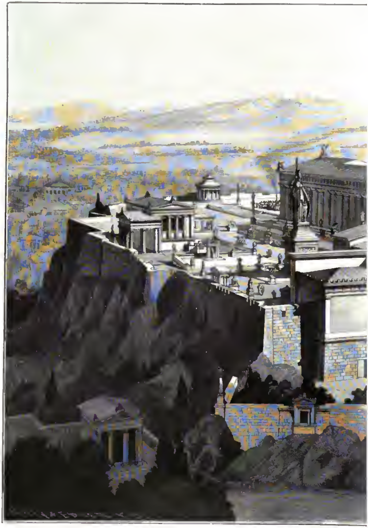
Auch für den ionischen Stil ist das bezeichnendste Merkmal die Bildung der Säule, die sich von der dorischen zunächst durch größere Schlankheit, dann aber durch die Basis und durch die Bildung des Kapitäls unterscheidet. Während die dorische Säule ohne Vermittelung aus dem Unterbau herauswuchs wie der Baum aus dem Erdboden, steht die ionische Säule auf einer Basis,



Abb. 56. Tempel der Athena Nike Apteros auf der Akropolis zu Athen.

die aus einer viereckigen Platte (Plinthe), zwei Hohlkehlen (Trochilus), die durch Rundstäbe geschieden sind, und einem wulstförmigen Polster darüber besteht. Die Hohlstreifen (Kannelüren) der Säulen stoßen auch nicht mehr scharf aneinander, sondern sind durch schmale Stege getrennt, und eine besonders reiche, von der dorischen völlig abweichende Ausbildung hat das Kapitäl erfahren, das sich nach beiden Seiten über dem dorischen Wulst (Echinus) zu schneckenförmigen Gebilden, den sogenannten Voluten, entwickelt. Der Wulst war meist mit aufgemeißelten Blattreihen verziert, deren vorwiegend ovale Form diesem Zierat den Namen „Eierstab" gegeben hat. Viel reicher gegliedert war auch der gesamte Oberbau über den Säulen von dem dreifach geteilten Gebälk bis zum Kranzgesims und der Rinnleiste (Sima) darüber. Metopen und Triglyphen verschwanden, und an ihre Stelle trat ein glatter Fries, der entweder mit Reliefs oder mit Malereien überzogen war.

Obwohl der ionische Stil den griechischen Ansiedelungen an der Westküste Kleinasiens entsprossen ist und darum auch seine Herkunft von orientalischer Bauweise noch deutlicher widerspiegelt als der dorische, hat er doch gleich diesem seine feinste Ausbildung auf dem Boden Attikas erlangt, auf dem sich alle geistigen Kräfte des Hellenentums in Kunst und Wissenschaft gleichsam verdoppelten. In Athen haben sich auch die Baudenkmäler ionischen Stils besser erhalten als irgendwo anders. Während in Kleinasien die ältesten ionischen Bauten bis auf wenige Spuren zu Grunde gegangen sind, besitzt Athen in dem Erechtheion auf der Akropolis den schönsten und



Die Akropolis von Athen. Re



Propyläen. Tempel der Athena Nike.

Rekonstruktion von G. Rehlender.

am besten erhaltenen Tempel ionischen Stils, der zugleich wegen seiner eigentümlichen Gestaltung unter den griechischen Tempeln eine vereinzelte Stellung einnimmt, die sich wohl daraus erklärt, daß er der Verehrung zweier Gottheiten, der Stadtbeschirmerin Athena und dem Meergott Poseidon mit dem Beinamen Erechtheus, geweiht war. Die verschiedene Höhenlage der einzelnen Bauteile, von denen die ziertiche Vorhalle durch die Trägerinnen des Gebälkes, die Koren (Jungfrauen) oder Karyatiden, eine besondere Berühmtheit und vorbildliche Bedeutung erlangt hat, erklärt sich durch die Unregelmäßigkeiten des Bodens auf dem Burgfelsen. Von der ursprünglichen Anmut des Bauwerkes giebt ein glücklicher Wiederherstellungsversuch (Abb. 53) eine richtige Vorstellung. Wie sehr der ionische Stil auf attischem Boden bereichert wurde, zeigt besonders deutlich ein Kapitäl des Erechtheions (Abb. 54) im Vergleich mit einem streng ionischen (Abb. 55), und aus dem dem ionisch-attischen Kapitäl gegenübergestellten dorischen ersieht man, welchen Fortschritt zu größerer Mannigfaltigkeit und gefälligerer Schönheit das Emporkommen des ionischen Stits in Griechenland bedeutete.


Abb. 57. Denkmal des Lysikrates. Athen.

Die Akropolis von Athen besitzt noch zwei andere Bauwerke des vollendeten ionischen Stils: den Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten, d. h. an den Ort gefesselten Siegesgöttin), auf einem Felsenvorsprung rechts vom Aufgange (Abb. 56), und die Propyläen, ein Prachtthor, das den auf einer hohen Treppe Emporsteigenden den Zugang zum Burgplateau vermittelte und ebenfalls für moderne Bauten (z. B. in München) vorbildlich geworden ist. Auch diese Bauwerke liegen in Trümmern. Im Bunde mit der wissenschafttichen Forschung ist es aber den Architekten unserer Zeit gelungen, wenigstens ein annähernd richtiges Gesamtbild von dem herrlichen Anblick zu entwerfen, den die Akropolis von Athen, die heilige Stätte griechischer Kunst, in den Tagen ihres höchsten Glanzes bot (s. das Einschaltbild S. 48/49). — Gewaltiger als diese athenischen Bauten ionischen Stils waren die später auf kleinasiatischem Boden entstandenen: der Athenatempel in Priene, der Apollotempel in Milet und der Artemistempel in Ephesus, ein altberühmtes Heiligtum, das erst nach der Zerstörung durch den Brandstifter Herostrat (356 v. Chr.) von Deinokrates in jener prachtvolleren Gestalt erbaut worden ist, die ihm einen Platz unter den sieben Wundern der atten Welt verschafft hat.


Abb. 58. Korinthisches Kapitäl vom Lysikratesdenkmal zu Athen.

Neben der dorischen und ionischen Ordnung, den beiden ursprünglichen Ausdrucksformen des griechischen Geistes in der Architektur, entwickelte sich im vierten Jahrhundert v. Chr. noch ein dritter Stil, der korinthische, der sich im wesentlichen aber nur durch das Kapität von dem ionischen unterscheidet. Er scheint demnach nur eine dekorative Steigerung des letzteren zu sein, aber gerade die kelchförmige Bildung des Kapitäts, das den späteren Griechen und Römern als ein von aufragenden Akanthusblättern umwucherter Korb erschien, weist auf seine Herkunft von den ägyptischen Kelchkapitälen. Während bei diesen das emporsprießende Pflanzenwerk durch die Malerei dargestellt wurde, ersetzten die Griechen die gemalten Blätter und Ranken durch plastische, aus dem Stein herausgemeißelte. Anfangs wurde nur eine Reihe der scharfzackigen Blätter des Akanthus (Bärenklau), der der griechisch-römischen Kunst eine uneudtiche Fülle dekorativer Motive geboten und seine Kraft als klassisches Dekorationsmotiv bis in die neueste Zeit hinein behauptet hat, um den Säulenknauf gelegt. Dann sprossen aus den Zwischenräumen höhere Blätter auf, so daß zwei Reihen entstanden, und aus der Ecke strebten stengelartige Gebilde empor,

die, sich oben krümmend, die Deckplatte des Kapitäls gegen das Gebälk stützten. Die höchste Ausbildung, die das korinthische Kapitäl in Griechenland erfahren hat, wird am besten durch das noch wohlerhaltene Denkmal illustriert, das sich ein gewisser Lysikrates zur Ausstellung eines Preises in

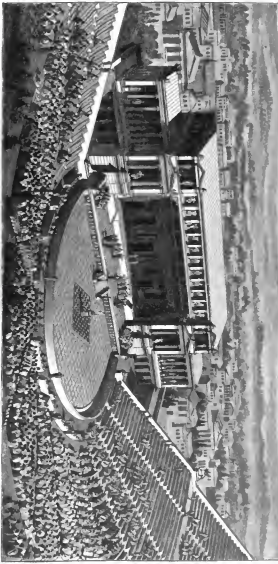


Abb. 59. Das Dionysostheater zu Athen. Rekonstruktion von G. Rehlender.

Gestalt eines goldenen Dreifußes errichten durfte, den er für die Stellung und Ausstattung des Chores bei öffentlichen Schauspielaufführungen errungen hatte (Abb. 57 u. 58). Es ist eine der letzten Schöpfungen der Architektur, in denen sich der attische Kunstgeist noch in voller Anmut und Reinheit kundgiebt.

Wegen seiner größeren Prachtentfaltung wurde der korinthische Stil von den Römern übernommen, die ihn nicht nur in ihrer Hauptstadt, sondern auch in Griechenland selbst mit Vorliebe gepflegt haben. Mit dem Beginn der Kaiserzeit war er bereits zur alleinigen Herrschaft gelangt, und seine dekorativen Formen wurden allmählich zu majestätischer Wirkung gesteigert, je mehr die konstruktive Kraft der Römer an Kühnheit über die einfacheren Gebilde des Griechenvolkes hinauswuchs.

Neben den Tempeln hat es aber auch schon in Griechenland monumentale Bauwerke zu profanen Zwecken gegeben, deren Grundformen den Römern als Muster für ihre gewaltigen Schöpfungen gedient haben. Da sich das politische und gesellige Leben der Griechen in voller Öffentlichkeit und in enger Gemeinschaft der einzelnen Stände abspielte, da die Pflege und Ausbildung der körperlichen und geistigen Kräfte der Bevölkerung Sache des Staates war, wurden öffentliche Gebäude für alle diese Zwecke errichtet: die Bauten für die Regierung und Verwaltung des Staates nach demokratischen Grundsätzen, Rats- und Amtshäuser (Buleuterion und Prytaneion), von Hallen umgebene Plätze für Volksversammlungen, Theater für die ebenfalls auf Staatskosten veranstalteten Aufführungen von Schauspielen mit Chorgesang und Musik, Gymnasien für körperliche Übungen, denen sich später auch geistige, Vorträge der Philosophen und Dichter anschlossen, wonach das Gymnasium seine moderne Bedeutung erhalten hat, die Paläſtra für Ring- und Faustkämpfer, das Stadion, eine Rennbahn für Wettläufer, das Hippodrom, eine Bahn für den Wettlauf von Reitern und Wagenlenkern u. dgl. m. Gymnastische Übungen, bei denen Knaben, Jünglinge und Männer, später auch Mädchen und Jungfrauen ihre Kräfte miteinander maßen, waren eine der Hauptgrundlagen griechischer Volksbildung und Wehrhaftigkeit, und sie boten zugleich den Künstlern eine immerwährende und unerschöpfliche Gelegenheit zum Studium des menschlichen Körpers, dessen nackte Darstellung bald die vornehmste Aufgabe der bildenden Kunst wurde. Was im Laufe der Jahre erlernt wurde, fand seine Belohnung und Anerkennung auf in regelmäßigen Zwischenräumen stattfindenden nationalen Wett- und Festspielen, zu denen sich alle griechischen Stämme friedlich vereinten. Die glänzendsten und für jeden Griechen bedeutungsvollsten dieser Spiele, die sich auch am längsten, von 776 v. Chr. bis 394 n. Chr., erhalten haben, waren die olympischen, die aller vier Jahre in der peloponnesischen Landschaft Elis, in einer „Altis" genannten Ebene stattfanden. Um den Tempel des olympischen Zeus, der als das Nationalheiligtum aller griechischen Stämme geachtet wurde, scharte sich im Laufe der Jahrhunderte eine Fülle von Bauwerken jeglicher Art: Kultusbauten, Schatzhäuser, Versammlungshallen, Herbergen für die Festspielteilnehmer, Wohnungen für die Beamten neben den Hallen für Übungszwecke und der großen Bahn für die Wettläufer. Von diesen ungemein verschiedenartig gestalteten Bauwerken sind durch die auf Kosten des Deutschen Reiches seit 1876 unter-



Abb. 60. Mausoleum von Halikarnassos.
Nach einer Wiederherstellung des Architekten Bernier.

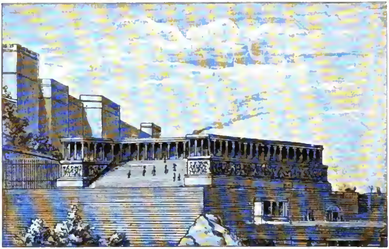


Abb. 61. Altarbau des Zeus zu Pergamon. Rekonstruktion.

nommenen Ausgrabungen bedeutende Reste aufgedeckt worden, die uns trotz großer Zerstörungen in vielen wesentlichen Einzelheiten doch erkennen lassen, daß hier schon alle Grundformen vorgebildet waren, die nach dem Verfall des Griechentums zunächst auf kleinasiatischem und ägyptischem Boden und später durch die Römer weiterentwickelt und zu Schöpfungen von staunenerregender Kühnheit gesteigert wurden.

Unter den Bauwerken für öffentliche Zwecke wurde eine besondere Sorgfalt den Theatern zugewandt, deren ältestes das Dionysostheater an der Ostseite des Südabhanges der Akropolis in Athen gewesen zu sein scheint, das später auch, nachdem zuerst im fünften Jahrhundert der ältere hölzerne Bau durch einen steinernen ersetzt worden war, allen übrigen Theatern in Griechenland und in den Kolonien als Vorbild gedient hat. Für die Errichtung eines Theaters wählte man, wo es die Örtlichkeit zuließ, einen Bergabhang, an dem die bisweilen in den lebendigen Fels gehauenen Sitzreihen für die Zuschauer stufenförmig in Halbkreisen emporstiegen. Sie umschlossen den größeren Teil eines runden Platzes, der Orchestra, die für die Reigentänze des Chores bestimmt und deren offene Seite von dem Bühnengebäude begrenzt war, das in späterer Zeit ebenfalls in Stein erbaut und reich mit Säulenstellungen, Giebeln und Bildwerk ausgestattet wurde. Wie ein griechisches Theater zur Zeit der höchsten Entwickelung des Theaterbaues ausgesehen haben mag, veranschaulicht unsere Wiederherstellung des athenischen Dionysostheaters (Abb. 59), die sich teils auf die Reste dieses Theaters, teils auf andere Theaterruinen stützt, deren bedeutendste sich in Epidauros, in Magnesia am Mäandros (Kleinasien), in Syrakus, Segesta und Taormina auf Sicilien erhalten haben.

Einen mächtigen Aufschwung nahm die griechische Baukunst noch einmal nach dem Tode Alexanders des Großen, als seine Generäle, die sogenannten Diadochen (Nachfolger), sich aus den Trümmern seines Weltreiches kleinere Reiche errichteten und in ihnen neue Hauptstädte gründeten, die sie mit höchster Pracht, gestützt auf die Phantasie griechischer Baukünstler und Bildner, ausstatteten. Aber nicht bloß die einzelnen Bauwerke, sondern die ganze neue Stadt wurde nach einem wohlerwogenen, künstlerischen Plane angelegt und so von vornherein als Kunstwerk gestaltet, dem sich die einzelnen Bauten harmonisch, aber in kluger Steigerung der Gesamtwirkung einordneten. Auf kleinasiatischem Boden hatten den Diadochen schon zum Teil einheimische Könige, wie z. B. König Maussollos von Karien vorgearbeitet, der die Stadt Halikarnassos mit zahlreichen Pracht- und Befestigungsbauten ausstattete. An seinen Namen knüpfte sich auch eins der sieben Wunderwerke der alten Welt, das ihm um 350 v. Chr. von seiner Gemahlin Artemisia durch griechische Künstler errichtete Grabmal, das aus einem gewaltigen, die Grabkammer enthaltenden Unterbau und einem tempelartigen Aufbau darüber bestand, der von einer Stufenpyramide mit einem die Statuen des Königs und der Königin tragenden Viergespann auf der Spitze gekrönt wurde (Abb. 60). Von diesem über 40 Meter hohen Bauwerke, an dessen reichem bildnerischen Schmuck ein Künstler wie Skopas mitgearbeitet hatte und nach dem alle späteren Bauten ähnlicher Art Mausoleen genannt worden

sind, wurden an seinem Standorte im Jahre 1858 nur noch spärliche Reste, meist Trümmer von Bildwerken, darunter auch die verstümmelte Statue des Königs, aufgefunden. Vollends verschwunden vom Erdboden sind, bis auf wenige Spuren, die beiden größten Residenzen der Diadochenfürsten, Antiochia in Syrien und Alexandria in Ägypten. Dagegen haben die von der preußischen Regierung seit 1880 unter der Leitung des Ingenieurs Karl Humann veranstalteten Ausgrabungen auf der Stätte des alten Pergamon, der Residenz der Attaliden, an der Westküste Kleinasiens, uns ein anschauliches und umfassendes Bild von der Hauptstadt des von Attalos I. gegründeten pergamenischen Reiches verschafft, das, wie die erhaltenen Bauten erkennen lassen, seine höchste Blüte unter Eumenes II. in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. erlebte. Nach dem Muster der altgriechischen Städte waren auch in den Städten des Hellenismus, wie man diese Kultur nennt, in deren künstlerischen Schöpfungen sich griechisches Schönheits- und Maßgefühl mit orientalischer Prachtliebe zu edlem Bunde vereinigte, die vornehmsten Bauwerke auf der Akropolis konzentriert, die, ursprünglich eine zu Verteidigungszwecken errichtete Burg, sich allmählich zu einer in mehreren Terrassen abfallenden Oberstadt erweiterte, in deren Schutz sich unten in der Ebene die Bürger ansiedelten und so die Unterstadt bildeten. In Pergamon stand auf der obersten Terrasse als vornehmstes Heiligtum der Burgtempel der Athena Polias, dessen Hof an zwei Seiten von einer zweigeschossigen Halle umgeben war. Hinter ihr lag eine Bibliothek, die in keiner der Hauptstädte der Diadochen fehlen durfte, die Künste und Wissenschaften mit gleichem Eifer pflegten. Auf der nächsten, tiefer liegenden Terrasse war der berühmte Zeusaltar errichtet worden, von dem noch so viele Trümmer gefunden worden sind, daß danach eine Wiederherstellung in einem besonderen Gebäude in Berlin unternommen werden konnte (Abb. 61). Sein Unterbau war mit einem den Kampf der Götter mit den Giganten darstellenden Friese in Hochrelief umgeben, von dem noch ein beträchtlicher Teil übrig geblieben ist, der uns eine völlig neue Seite des griechischen Kunstschaffens in hellenischer Zeit enthüllt hat, ein Streben nach malerischer Wirkung in der Plastik und zugleich eine Steigerung zu leidenschaftlichem Ausdruck, denen die Kunstentwickelung der folgenden Jahrhunderte erst wieder in der Kunst des Barockstils eine ähnliche Erscheinung an die Seite gestellt hat. Auf der dritten Terrasse der Akropolis von Pergamon bildete ein Tempel des Dionysos und ein Theater den Abschluß der Prachtbauten, durch die sich die Herrschaft der Attaliden ein Ehrendenkmal gesetzt hat.

Alle diese Bauten wurden aber in späteren Jahrhunderten durch die Unternehmungslust der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Römer überboten, die, nachdem sie den Bestand ihrer Weltherrschaft für einige Zeit gesichert hatten, auch die Künste, die sie von den Besiegten gelernt, zu erproben suchten. In den eroberten Ländern die Erinnerung an ihre Vorgänger durch prunkvolle Bauten zu verwischen, war einer der obersten Grundsätze ihrer Staatskunst. Wo das Vorhandene durch Alter und Verehrung oder durch die Kunst geheiligt war, knüpften sie mit kluger Schonung daran an. Wo aber die Erhaltung des Vorhandenen der Sicherung ihrer Herrschaft gefährlich werden konnte, wie z. B. auf der Stätte Karthagos, da zerstörten sie ebenso schonungslos das Übriggebliebene von Grund aus. Im allgemeinen suchten sie auch durch die Kolossalität ihrer Bauunternehmungen den unterworfenen Völkern das Gefühl ihrer Überlegenheit beizubringen; aber den gewaltigen Abmessungen wußten sie die vom hellenischen Orient übernommenen Schmuckformen mit Geschick anzupassen, und sowohl durch die Kühnheit ihrer Konstruktionen wie durch den praktischen Wert ihrer Bauten für das allgemeine Wohl haben sie nach dieser Richtung hin die Entwickelung der Baukunst über die Griechen hinaus um ein beträchtliches Stück vorwärts gebracht.



Abb. 62. Sog. Apollo von Tenea. München, Glyptothek.



Abb. 63. Enthauptung der Medusa durch Perseus. Metope vom mittleren Burgtempel in Selinus. Palermo. Nach Brunn, Denkmäler.

B. Die griechische Plastik.

Wenn die Anfänge der griechischen Bildhauerkunst auch erheblich jünger sind als die der Malerei, so ist die Plastik dafür früher zur Selbständigkeit gelangt. Während die Malerei noch lange Zeit eine dienende Kunst blieb, die vornehmlich an den Werken der Thonbildnerei, an Gefäßen jeglicher Art, haftete, machte sich die Plastik schon frühzeitig von der Architektur und dem Handwerk los, denen auch sie geraume Zeit gedient hatte. Aus diesem Grunde hat sich auch das Relief früher entwickelt als das Rundbild. Nach orientalischen Vorbildern war das Gebälk der alten Holztempel mit Metallplatten bekleidet, die in getriebener Arbeit erhabene Darstellungen zeigten, und als die Steintempel an die Stelle der hölzernen traten, wurden auch die Erzreliefs durch steinerne ersetzt. In der Homerischen Beschreibung vom Schilde des Achilleus hat sich noch die Erinnerung an jene ältesten Metallarbeiten erhalten, deren Kenntnis und Übung den Griechen durch die Phönizier übermittelt worden war.

Schon in den ältesten Zeiten griechischer Plastik war der Mensch, nicht die Gottheit, der vornehmste Gegenstand ihrer Darstellung. Die Götter wurden in Gestalt von hölzernen Idolen verehrt, die aus rohen Brettern oder Baumstämmen bestanden, die erst später durch Anfügung einzelner Gliedmaßen menschenähnlich gebildet wurden. Viel früher weihten die Griechen Abbilder ihrer eigenen Körper in die Tempel der Götter, um sich ihrem Schutze zu empfehlen, und ebensosehr lag ihnen das Wohlwollen der Toten am Herzen, das sie sich dadurch zu erhalten suchten, daß sie auf ihren Gräbern Statuen errichteten oder sie mit Reliefs schmückten, auf denen die Toten als höhere Wesen von übermenschlichem Körpermaß (Heroen) dargestellt waren, denen die Überlebenden Opfer darbrachten. Ein Streben nach Bildnisrichtigkeit lag ihnen dabei fern. Sie begnügten sich mit zwei Typen, dem eines nackten Mannes und einer bekleideten Frau. Die Männer wurden meist stehend oder schreitend, die Frauen meist sitzend dargestellt. Schon darin zeigt sich der Einfluß der griechischen Körperausbildung auf die Plastik, die von ihren ersten Anfängen an den männlichen Körper nackt gebildet hat, weil die Künstler die lebendigen Beispiele in den Gymnasien und Palästren vor Augen hatten, während sie erst im Laufe des vierten Jahrhunderts nach zaghaften Versuchen dazu gelangten, auch nackte Frauenkörper zu bilden.



Abb. 64. Grabrelief von Chrysapha bei Sparta. Im Museum zu Berlin.

Der Typus des nackten Mannes wird uns durch eine Reihe von Statuen veranschaulicht, die teils auf den Inseln, teils in Böotien gefunden worden sind und den Beweis zu liefern scheinen, daß diese Gattung von Rundbildern zu den Griechen des Festlandes von Kleinasien aus über die Inseln gekommen ist. An der harten, eckigen Behandlung des Marmors, an der Art, wie die Arme eng an den Körper geschlossen sind, läßt sich noch deutlich erkennen, daß die Urbilder dieser Steinfiguren aus Holz geschnitzt waren und daß die Holzschneidetechnik naiv auf den Marmor übertragen worden war. Aber der bewegliche Geist der griechischen

Bildhauer wußte bald Leben und Bewegung in diese starren Gestalten hineinzubringen, und das letzte Glied in der Entwickelung dieser Reihe von Typen, der sogenannte Apollo von Tenea bei Korinth (Abb. 62), der aber kein Götterbild, sondern wahrscheinlich eine Grabfigur oder eine in einen Tempel geweihte Statue eines Athleten ist, zeigt bereits den Versuch, die Gesichtszüge durch ein, wenn auch noch starres Lächeln zu beleben, das fortan für die Bildwerke dieses altertümlichen (archaischen) Stils charakteristisch bleibt. In Kleinasien entstanden auch die ersten Sitzbilder, bekleidete männliche und weibliche Gestalten auf thronartigen Sesseln, von denen zehn kolossale an der zum Apollotempel in Milet führenden heiligen Straße gefunden worden sind, die nach Art der ägyptischen Sphinxalleen auf beiden Seiten mit ruhenden Löwen und diesen Figuren, Bildnissen der Mitglieder der herrschenden Familien, eingefaßt war.


Abb. 65. Weibliche Statue von der Akropolis zu Athen. Um 500 v. Chr. Athen, Akropolismuseum.

Als älteste Denkmäler der Reliefplastik in Stein sind eine Gruppe von Grabreliefs, die in der Nähe von Sparta gefunden worden sind, und drei Metopen von dem mittleren Burgtempel der Griechenstadt Selinus auf Sicilien anzusehen. Die letzteren, von denen die von uns abgebildete (Abb. 63) die Tötung der Gorgo Medusa, aus deren Blut der Pegasus entspringt, durch Perseus unter dem Schutze der Athena darstellt, scheinen noch dem Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. anzugehören. Wie auf den ägyptischen Reliefs sind noch die Köpfe von vorn, die Körper aber in der Seitenansicht wiedergegeben, weil diese unbeholfene Kunst ein menschliches Gesichtsprofil noch nicht zu bilden vermag. Bei weitem entwickelter ist die bildnerische Technik bei dem ältesten der spartanischen Grabreliefs, das etwa um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, also beträchtlich später entstanden ist (Abb. 64). Hier ist bereits eine größere Mannigfaltigkeit der Komposition angestrebt, und das Gesicht der einen der thronenden Figuren ist im Profil dargestellt. Über dem Throne des sitzenden Paares ringelt sich eine Schlange, wohl als Sinnbild der Unsterblichkeit. Der Mann hält in der Rechten einen zweihenkeligen Becher, den Kantharos, und die Frau erhebt einen Granatapfel, auch ein Sinnbild des Fortlebens nach dem Tode. Die zwei Gestalten, die mit Opfergaben nahen, sind absichtlich so winzig gebildet, um die Toten als Heroen, verehrungswürdige Wesen, erscheinen zu lassen. Auch die Ausführung dieses Reliefs weist deutlich auf die Holzschnitzkunst zurück. Um so mehr mußten die Künstler dieser ältesten Periode der griechischen Plastik auf die Ausbildung der Technik bedacht sein, die jedem Stoffe gerecht wurde, und die sagenhaften Erzählungen, die die Griechen selbst von den Anfängen ihrer Kunst geglaubt und überliefert haben, wissen vorwiegend die Namen solcher Künstler zu nennen, die irgend einen Fortschritt in der Technik bewirkt haben. Als der Stammvater dieser sagenhaften Künstler galt den Griechen Daidalos, von dem aber auch berichtet wird, daß er zuerst die Arme vom Körper löste, die Beine zum Schreiten auseinander rückte und den Statuen Augen gab, also die Grundbedingungen zur Bewegung, zum Schein des Lebens legte.

Schon bei diesen ältesten Bildwerken war, wie in der Architektur, die Farbe von hervorragender Bedeutung, ohne daß aber der Eindruck der natürlichen Erscheinung angestrebt wurde. Hier äußerte sich noch die Freude eines jugendlichen Volkes an der Farbe in ihrer naivsten Form. Aber schon im Laufe eines Jahrhunderts mäßigte sich diese Freude und läuterte sich der Geschmack derart, daß man zu Anfang des fünften Jahrhunderts die Bemalung bereits auf einzelne Teile der Gewänder, besonders auf die Verzierungen der Säume und die Stoffmuster, beschränkte und in der Bemalung der Fleischteile, der Haare, Augenbrauen und Augen die Natur zu erreichen suchte, wozu auch die Vergoldung der Schmucksachen bei weiblichen Statuen beitrug. Von solchen ist eine ganze Reihe bei Ausgrabungen gefunden worden, die im Jahre 1884 auf der Akropolis



Abb. 66. Artemis auf der Jagd. Im Museum zu Neapel.

veranstaltet wurden und die Trümmer zu Tage förderten, die von der Zerstörung der Akropolis und ihrer Bauten und Denkmäler durch die Perser im Jahre 480 v. Chr. übrig geblieben, von den Nachkommen aber, die die Akropolis um vieles herrlicher wieder schmückten, im Schutte liegen gelassen waren. Aus diesen weiblichen Standbildern (Abb. 65), die vermutlich als Weihgeschenke an die Göttin Athena in oder vor deren Tempel aufgestellt worden waren, lernen wir den Stand der attischen Kunst in der Zeit von etwa 500 bis 480 v. Chr. kennen. Wie die Architektur hat auch die vermutlich von ionischen Künstlern eingeführte Marmorbildnerei, die die alte Arbeit in Kalkstein verdrängte, auf attischem Boden erst eine höhere Verfeinerung erhalten. In der Wiedergabe der komplizierten Haartracht und der reichen, noch an den Orient erinnernden Gewänder, deren drei übereinander getragen wurden, macht sich ein Streben noch höchster Zierlichkeit und noch feinster Durchführung geltend. So sind diese Statuen unverkennbar die Vorläuferinnen jener edlen Gewandstatuen, deren schönste Verkörperung uns die berühmten Karyatiden (Gebälkträgerinnen) an der Halle des Erechtheions bieten. Diese überzierliche, fast kokette Gewandbehandlung, die für jene athenischen Statuen charakteristisch ist, erhielt sich auch noch den Perserkriegen noch geraume Zeit in der griechischen Plastik. Ein Zeugnis dafür ist die Marmorstatue einer lebhaft vorwärts schreitenden Artemis in Neapel (Abb. 66), in der man die Nachbildung eines von den naupaktischen Künstlern Menächmos und Soidas um die Mitte des fünften Jahrhunderts für einen Tempel der ätolischen Stadt Kolydon geschaffenen Goldelfenbeinbildes vermutet.

Namen hervorragender Künstler sind uns aus der Zeit unmittelbar vor und nach den Perserkriegen mehrere überliefert worden, und die alten Schriftsteller nennen uns auch ihre Werke. Aber in unserem Denkmälervorrat läßt sich kein Werk ausfindig machen, das mit Sicherheit mit jenen Namen in Verbindung gebracht werden kann. Wir wissen nur, daß in verschiedenen Städten des Peloponnes, der im letzten Viertel des sechsten und im ersten Viertel des fünften Jahrhunderts die Führung in der Bildnerkunst besaß, vornehmlich der Erzguß gepflegt wurde und daß sich besonders in den Städten Argos, Sikyon und Ägina um hervorragende Meister Schüler scharten, die auch andere Städte Griechenlands, selbst Athen, mit ihren Erzeugnissen versorgten. In Argos war Ageladas thätig, der in der griechischen Kunstgeschichte besonders darum von Bedeutung ist, weil er der Lehrer des Myron, des Phidias und des Polyklet, der drei ersten Großmeister griechischer Plastik, gewesen sein soll. In Sikyon arbeitete Kanachos, dessen Hauptwerk die Erzstatue eines Apollo für dessen Tempel in Milet war, und in Ägina waren Kallon und Onatas die Gründer einer Schule hervorragender Bildner und Erzgießer, deren Bedeutung für die Entwickelung der griechischen Plastik uns wenigstens durch ein aus dieser Schule hervorgegangenes, umfangreiches Werk, die 1811 ausgegrabenen Figuren aus den Giebelfeldern des Athenatempels von Ägina, veranschaulicht wird. Auch in Athen fehlte es um diese Zeit zwar nicht an bedeutenden Bildhauern. Es scheint aber, daß sie noch nicht zu jener Freiheit der Bewegung gelangt waren, die die äginetischen Giebelgruppen auszeichnet, obwohl es ihnen nicht an Aufgaben mangelte, die die Darstellung dramatisch bewegter Vorgänge zum Gegenstande hatten. So hatte

z. B. der Bildhauer Antenor eine Gruppe der „Tyrannenmörder“ Harmodios und Aristogeiton geschaffen, die zur Erinnerung an die Heldenthat der beiden Freunde, die zur Vertreibung der Peisistratiden, der Nachkommen und Anhänger des Tyrannen Peisistratos, den Anstoß gegeben hatten, auf der Akropolis aufgestellt worden war. Die Gruppe ist 480 v. Chr. von Xerxes entführt worden und wurde deshalb drei Jahre später durch ein ähnliches Werk der Bildhauer Kritios und Nesiotes ersetzt, deren Schöpfung wenigstens nach Darstellungen auf Münzen und nach späten Kopien im Neapeler Museum annähernd wiederhergestellt werden kann. Diese zweite Gruppe scheint danach schon den Vorgang, das einmütige Vorwärtsstürmen der beiden Freunde, von denen der eine den anderen schützt, sehr lebendig geschildert und demnach die attische Bildnerei wenigstens um diese Zeit die äginetische in der Lebendigkeit des Ausdruckes leidenschaftlicher Bewegungen erreicht zu haben. Antenor, von dem uns ein Originalwerk in einer der zertrümmerten weiblichen Gestalten aus dem Perserschutt auf der Akropolis erhalten ist, scheint dagegen noch im Banne einer altertümlichen, gebundenen Auffassung gestanden zu haben, und mit ihm die gesamte attische Kunst seiner Zeit, die am besten durch die Grabdenkmäler jener Zeit charakterisiert wird.

Diese Grabdenkmäler sind hohe, schmale, auf viereckige Postamente gestellte Steinplatten, auf deren Vorderseite das Bild des Verstorbenen in ganzer Figur in flachem Relief herausgemeißelt war. In allen Einzelheiten der Bewaffnung und Kleidung wurde die größtmögliche Lebensähnlichkeit angestrebt und diese noch durch reiche Bemalung erhöht. Es gab sogar Grabplatten (sogenannte Stelen), auf denen die Gestalt des Verstorbenen nur durch die Malerei dargestellt war. Wie bei den auf der Akropolis gefundenen Statuen suchten auch die Künstler dieser Grabreliefs alle Einzelheiten in möglichst zierlicher Form nachzubilden. Auf einem dieser Grabdenkmäler (Abb. 67) ist neben dem Namen des dargestellten Aristion auch der des Künstlers Aristokles erhalten. Die Gestalt des Toten erscheint im vollen Waffenschmuck des athenischen Bürgers, in Beinschienen und Panzer, mit Lanze und Helm, dessen Busch leider mit dem oberen, gewöhnlich mit einer Palmette gekrönten Teil der Stele abgebrochen ist. Es ist ein treues Abbild jener todesmutigen Männer, die bei Marathon (490 v. Chr.) dem gewaltigen Heere der Perser die Stirn boten und die Asiaten im ersten Zusammenprall von hellenischem Boden vertrieben. Schwerfällig, wie diese Männer selbst, ist auch die Kunst, die uns ihre Bildnisse hinterlassen hat. Aber auch sie schritt in ihrer Entwickelung rasch vorwärts, nachdem das Volk der Hellenen seine Kraft zum zweitenmal gegen den Ansturm der Perser siegreich bewährt hatte.

Als das erste Denkmal dieser freieren Kunstentwickelung gelten die Gruppen in den Giebeln des Athenatempels von Aegina, der

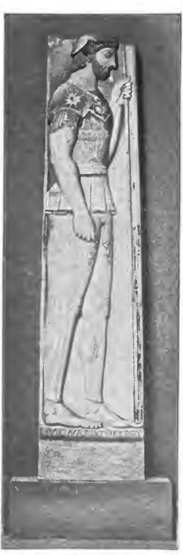


Abb. 67. Grabstele des Aristion von Aristokles. Athen.



Abb. 68. Statuen aus der Mittelgruppe des westlichen Tempelgiebels zu Ägina.
In der Glyptothek zu München.

wahrscheinlich zur Erinnerung an den gegenüber von Ägina in der Bucht von Salamis erfochtenen Seesieg der Griechen erbaut worden ist. Denn die Giebelgruppen enthalten einen deutlichen Hinweis auf die Abwehr asiatischer Herrschaftsgelüste durch die vereinigte Kraft der hellenischen Stämme und ihrer Heroen. Im Ostgiebel ist der Kampf des Herakles und des äginetischen Helden Telamon gegen den troischen König Laomedon, im Westgiebel, dessen Figuren besser erhalten sind, eine Episode aus dem von Homer besungenen trojanischen Krieg, der Kampf um den Leichnam eines gefallenen Helden, des Patroklos oder des Achilleus, dargestellt (Abb. 68). In beiden Giebeln ist die Anordnung und Gruppierung der Kämpfer die gleiche, streng symmetrische. In der Mitte steht jedesmal die Göttin Athena, als den Kämpfern unsichtbar gedacht, in ruhiger, feierlicher Haltung, während alle übrigen Figuren lebhaft bewegt sind, bis auf die Verwundeten und Sterbenden, die, lang hingestreckt, die spitz zulaufenden Ecken des Giebeldreiecks füllen. Durch die drei den Giebel begrenzenden Linien werden auch die Grenzlinien für die Komposition der Giebelgruppen gegeben, für die die äginetischen Künstler das erste uns bekannte Schema aufgestellt haben, an dem die griechischen Bildner fortan festhielten.

Es ist wahrscheinlich, daß uns durch diese Figuren die Kunststufe veranschaulicht wird, die die äginetischen Bildner Kallon und Onatas erreicht hatten. Mit einer gründlichen Kenntnis des männlichen Körpers verbanden sie bereits die Fähigkeit, den Körper in lebhaften und raschen Bewegungen zu zeigen. Auf die Wiedergabe geistiger Regungen oder seelischer Affekte legten sie kein Gewicht, und das ist auch in den Zeiten der höchsten Blüte die Eigenart der peloponnesischen Bildnerkunst im Gegensatz zur attischen geblieben. Sie schuf Idealgestalten männlicher Kraft und Körperschönheit und hat deshalb auch die meisten Siegerstatuen für Olympia und andere Feststätten geliefert; aber mit dem Ausdruck des geistigen Wesens in einer menschlichen Gestalt hat sie sich nicht ernstlich beschäftigt.

Auch die attische Kunst hat sich darin in der Zeit vom Ende der Perserkriege bis zum Auftreten des Phidias, mit dem die erste Blütezeit der griechischen Plastik anhebt, nicht versucht. Die attischen Künstler standen noch zu sehr unter dem Einfluß der ihnen in der Ausbildung der Technik voranschreitenden peloponnesischen, was sich auch darin zu erkennen giebt, daß sie wie diese fast ausschließlich Erzgießer waren. Kalamis und Myron werden als die hervorragendsten Meister dieser Epoche genannt. Von den Werken des ersteren, von denen im Altertum besonders ein widdertragender Hermes und die Pferde an den Wagen seiner Siegerstatuen für Olympia gerühmt wurden, hat sich keines, auch in sicheren Nachbildungen nicht, erhalten. Dagegen können wir uns von einem Hauptwerke Myrons, einem Diskuswerfer (Diskobolos), eine Vorstellung nach mehreren Marmorkopien machen, von denen sich die vollständigste im Palazzo Lancellotti in Rom befindet (Abb. 69). Danach war es dem Künstler, gleich seinen peloponnesischen Genossen, vornehmlich um Darstellungen jugendlicher Körper im Momente höchster Kraftanspannung zu thun, in diesem Falle um die Darstellung eines Jünglings, der im Begriffe steht, zu mächtigem Schwunge ausholend, die wuchtige eherne Wurfscheibe, den Diskos, vorwärts zu schleudern. Nur die aufmerksamste Beobachtung der Jünglinge in der Palästra bei diesem Lieblingsspiel der griechischen Jugend konnte den Künstler befähigen, den menschlichen Körper in dieser blitzartig vorübergehenden Augenblicksstellung festzuhalten und zugleich im einzelnen das Spiel der Muskeln mit vollendeter Naturwahrheit zu veranschaulichen. Ein Streben nach höchster Naturwahrheit scheint überhaupt das vornehmste Merkmal Myronischer Kunst gewesen zu sein. Mehr als seine Göttergestalten wurde im Altertum das

Bild einer auf der Akropolis in Athen aufgestellten ehernen Kuh gefeiert; in zahlreichen Sinngedichten wurde sie wegen ihrer Natürlichkeit gepriesen, die so täuschend war, daß selbst Kälber verlockt wurden, an ihrem Euter zu saugen.

Aus dieser Zeit der Vorblüte ist aber auch eine Reihe von Originalwerken erhalten, die einst den Schmuck eines hochberühmten Baudenkmals, des Zeustempels in Olympia, gebildet haben und durch die vom Deutschen Reiche veranstalteten Ausgrabungen wieder ans Tageslicht gezogen worden sind. Der Bau des Tempels wurde um 460 v. Chr. vollendet, und um diese Zeit werden auch die Bildwerke fertig gewesen sein, die zwölf Metopenreliefs mit den Thaten des Herakles, je sechs über den inneren Seiten der beiden Schmalseiten, und die Giebelgruppen, von denen die westliche den Kampf der Lapithen und Kentauren, die östliche die Vorbereitung zu dem Wettkampfe zwischen dem Fremdling Pelops und dem einheimischen König Oinomaos darstellte, auf den der Ursprung der olympischen Spiele, insbesondere der Wagenrennen, zurückgeführt wurde. Wie bei den Ägineten ist auch bei diesen Giebelgruppen das Princip der Symmetrie streng festgehalten. Im Westgiebel steht Apollo in der Mitte, im Ostgiebel Zeus, in Ehrfurcht gebietender Haltung als Richter über den Wettkampf. In den Einzelheiten, namentlich in der Behandlung der Gewänder und der Haare, denen freilich durch ausgiebige Bemalung nachgeholfen war, waltet noch altertümliche Strenge, wenn auch schon gemischt mit naturalistischen Einzelzügen, vor. Aber die Gesamtkomposition, die Haltung und die Gebärden der einzelnen Figuren, namentlich der des Ostgiebels, machen doch den Eindruck erhabener, feierlicher Größe im Gegensatz zu dem trockenen und kleinlichen Realismus der Ägineten (Abb. 70). Es sind die ersten Zeugnisse eines auf das Ideale gerichteten Stils, eines Strebens nach großer, monumentaler Gesamtwirkung, womit sich freilich noch gewisse Neigungen zum Malerischen verbanden. Der uns unbekannte Künstler, der diese beiden Gruppen geschaffen hat, war seiner Mittel noch nicht völlig sicher. Immerhin hat er den ersten Schritt auf jenem Wege gemacht, auf dem später Phidias vorwärts schritt und die monumentale Plastik erhabenen Stils zur höchsten Entwickelung und Vollendung führte.



Abb. 69. Diskuswerfer nach Myron.
Nach der Marmorkopie im Palazzo Lancellotti in Rom.

In Phidias, der durch das Hauptwerk seines Lebens, das Goldelfenbeinbild des Zeus, eng mit dem heiligen Boden Olympias verwachsen ist, verehrten die Griechen ihren größten Meister der

Bildhauerkunst, und die Nachwelt hal seinen Ruhm noch dadurch erweitert, daß sein Name als der des größten Bildners aller Zeiten genannt wird, obwohl sich nicht ein einziges seiner vielgepriesenen Werke erhalten hat. Die Griechen verehrten ihn aber nicht bloß als ihren größten Künstler, sondern auch als den Schöpfer von Bildwerken, in denen sie ihre Götterideale am edelsten und erhabensten verkörpert sahen und durch die sie zu tiefster Andacht gestimmt, zu höchster Begeisterung im Anblick des Schönen und Erhabenen entflammt wurden. In Athen bald nach 500 v. Chr. geboren, hat Phidias als Knabe die Großthaten seiner Landsleute bewundern können, und nachdem er anfangs unter der Leitung des Atheners Hegias, später bei Ageladas in Argos zum Künstler gereift, wurde er bald berufen, jene Großthaten durch Denkmäler, durch Weihgeschenke an die Götter zu verherrlichen. Zur Erinnerung an den Sieg bei Marathon schuf er eine Gruppe von 13 Erzstatuen, den siegreichen Heerführer Miltiades inmitten von Göttern und attischen Heroen, die die Athener nach Delphi stifteten, und als Weihgeschenk des gesamten Hellenenvolkes fertigte er aus Marmor und vergoldetem Holz eine Statue der Athena, die im Tempel der kriegerischen Göttin in Platää, auf der Stätte der letzten Entscheidungsschlacht mit den Persern aufgestellt wurde. Für Athen selbst schuf er drei Statuen der Stadtgöttin, die ihre Hand schützend über dem attischen Lande gehalten hatte. Sie fanden sämtlich ihren Platz auf der Akropolis, dem heiligen Bezirk der Göttin. Zunächst eine angeblich 21 Meter hohe Erzstatue, die, wie sich aus der aufgefundenen Basis ergeben hat, zwischen den Propyläen und dem Erechtheion stand (s. das Einschaltbild S. 48/49). Sie galt als das Wahrzeichen Athens, da die vergoldete Lanzenspitze und der vergoldete Helmbusch der Göttin schon von weitem von den auf dem Meere Herankommenden erblickt wurden. Besonders wegen ihrer Schönheit hochberühmt war die zweite, ebenfalls in Erz gegossene Statue, die von attischen Kolonisten, die sich auf der Insel Lemnos eine zweite Heimat gründeten, gestiftet worden war. Sie ist uns wahrscheinlich in einer späteren Marmorkopie erhalten, die uns durch ihre treffliche Ausführung eine gute Vorstellung von dem immer noch strengen Stile des Meisters giebt. Während sich die (in der Kopie fehlende) Linke auf die Lanze stützt, trug die ebenfalls fehlende Rechte vermutlich den Helm (Abb. 71). War hier mehr das Gewicht auf die Darstellung der vom Kampf ausruhenden, friedlich auf ihre Schutzbefohlenen herabblickenden Jungfrau gelegt, so trat in der Athena Parthenos, dem Tempelbilde in der Cella des Parthenon, dem andächtig Eintretenden die mit Helm, Speer, Schild und Brust-



Abb. 70. Der Wagenlenker Myrtilos aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Olympia.

panzer gerüstete Kriegsgöttin in der vollen, Ehrfurcht gebietenden Majestät ihres Wesens entgegen, die auf ihrer Rechten die den Sieg spendende Nike trug. Das fast zwölf Meter hohe Standbild war in einer nur bei hervorragenden Kultusbildern angewendeten, ungemein kostspieligen Technik ausgeführt, die sich die Athener hier leisten durften, weil sie die Kosten aus dem ihnen zugefallenen Anteil an der Kriegsbeute von Salamis bestreiten konnten. Über einem Holzkern wurden für die nackten Teile Platten von Elfenbein, für die Gewandung und Rüstung Platten von Goldblech gelegt. Durch Färbung und Tönung des Metalls wie des Elfenbeins wurde eine harmonische Zusammenstimmung der beiden anscheinend widerstrebenden Stoffe erzielt, wie denn Phidias überhaupt, der in seiner Jugend anfangs Maler gewesen sein soll, auf eine reiche farbige Erscheinung seiner Bildwerke großen Wert legte. Von diesem Goldelfenbeinbilde, zu dessen Herstellung allein 44 Talente Goldes (im Werte von 2359500 Mark nach unserem Gelde) verwendet worden waren, ist uns in einer 1880 in Athen gefundenen, einen Meter hohen Marmorstatue eine treue Marmornachbildung erhalten worden (Abb. 72), die uns wohl eine Vorstellung von der Gesamtkomposition des Bildes gewährt, nicht aber von dem reichen bildnerischen Schmuck aller einzelnen Teile, des Helmes, des Schildes, auf dem Kämpfe mit den Giganten und Amazonen dargestellt waren, der Vorderseite der Basis rc. Selbst die Ränder der Sandalen waren mit Schilderungen von Centaurenkämpfen in Relief geschmückt. Da das Bild der Nike allein zwei Meter hoch war, war eine Säule zur Unterstützung der ausgestreckten Hand der Göttin nötig.



Abb. 71. Athena. (Körper in Dresden, Kopf in Bologna). Wahrscheinlich Kopie nach der Athena Lemnia des Phidias.



Abb. 72. Marmorstatuette der Athena. Kopie der Athena Parthenos des Phidias. Athen.

Noch reicher ausgestattet, noch gewaltiger und erschütternder in seiner majestätischen Erscheinung war das zweite Meisterwerk des Phidias, zu dessen Ausführung er bald nach Vollendung des Bildes der Athena Parthenos (438 v. Chr.) von den Bewohnern der Landschaft Elis nach Olympia berufen wurde und das nach der Meinung der Alten jenes erste noch übertraf: das Bild des Zeus für seinen Tempel in Olympia. Es war ebenfalls ein kolossales Goldelfenbeinbild; aber der Vater der Götter und Menschen saß, wie es seiner Würde geziemt, auf einem Thron von Ebenholz, der mit einer kaum übersehbaren Fülle von Bildwerken aus Gold, Elfenbein und edlen Steinen bedeckt war. Nach der Überlieferung sollen dem Künstler bei der Gestaltung des Gottes die Homerischen Verse vorgeschwebt haben, wo Zeus, die Bitte der Thetis für ihren Sohn gewährend, mit den Brauen winkt, seine Locken vorwärts wallen und die Höhen des Olympos erbeben. Von dieser gewaltigen Schöpfung, die erst im fünften Jahrhundert n. Chr. zusammen mit dem Tempel durch einen verheerenden Brand zu Grunde ging, vermögen wir uns nur eine schwache Vorstellung nach elischen Münzen zu machen, die unter Kaiser Hadrian geprägt worden sind (Abb. 74). Durch die eine Seite lernen wir wenigstens die Komposition des Ganzen, den Aufbau des Throns und die Haltung des Gottes kennen, durch die andere Seite aber etwas Wichtigeres: den Ausdruck des Kopfes,

der ein Gemisch von göttlicher Hoheit und gütiger Milde zeigt. So wird es erklärlich, daß die Griechen in dem olympischen Zeus das Ideal ihres höchsten Gottes, an dessen Ausbildung Jahrhunderte gearbeitet hatten, endlich verkörpert sahen und daß sie in Phidias den Meister priesen, der ihr Sehnen gestillt hatte. Dankbarkeit gehörte aber nicht zu den Tugenden des griechischen Volkes. Als Phidias nach sechsjähriger Arbeit in Olympia, an der auch mehrere seiner Schüler teilgenommen hatten, in die Heimat zurückkehrte, wurde er der Überlieferung nach von den Feinden des Perikles, die an dessen Sturze arbeiteten und in dem befreundeten Künstler den großen Staatsmann zu treffen suchten, beschuldigt, an dem ihm zur Herstellung der Athena Parthenos anvertrauten Golde Unterschleif begangen zu haben. Aber obwohl er sich rechtfertigen konnte, indem er den Goldbelag, den er in kluger Vorsicht abnehmbar hergestellt hatte, nachwiegen ließ, soll er doch noch im Kerker geblieben und dort, wie es heißt, an Gift gestorben sein.

Phidias wurde von den Griechen nur als Götterbildner gefeiert und zwar vornehmlich als der Schöpfer solcher Göttergestalten, die durch besondere Gaben des Geistes ausgezeichnet waren, bei denen sich die edelste Bildung des Körpers mit dem höchsten geistigen Adel verband. Der einseitigen Betonung und Ausbildung des Körperlichen durch alle seine Vorgänger hatte er das geistige Element als gleich und höher berechtigt gegenüber gestellt. Unter seinen Werken wird von den alten Schriftstellern nur ein einziges genannt, das einen Menschen darstellte. Es war der sogenannte Diadumenos, die Statue eines Jünglings, der sein Haupt mit einer Binde umwand, und man glaubt eine Nachbildung dieses Werkes in einer Marmorstatue des Britischen Museums (Abb. 73) gefunden zu haben, die uns in der That einen hohen Begriff von der Meisterschaft gewährt, die Phidias in der Behandlung des nackten menschlichen Körpers erreicht hatte. Aber wenn sich auch keines seiner Werke erhalten hat, so ist doch aus der Zeit, in der er auf der Höhe seines Schaffens stand und die gesamte attische Bildnerei beherrschte, ein großer Cyklus von Bildwerken auf uns gekommen, die in engem geistigen Zusammenhange stehen und nach ihrem Grundgedanken nur einem Kopf entsprungen sein können: der plastische Schmuck des Parthenon. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Perikles die Ausschmückung seines Lieblingsbaues, des Tempels der jungfräulichen Athena, dem größten Bildhauer seiner Zeit, der zugleich einer seiner nächsten Freunde war, übertragen hat, und aus den erhaltenen Resten spricht der hoheitsvolle Geist des Phidias so deutlich zu uns, daß wir uns danach das Bild des gewaltigen Mannes vervollständigen können. Die Ausführung des umfangreichen Schmuckes, der die Kolossalstatuen in den beiden Giebeln, 92 Metopenreliefs


Abb. 73. Diadumenos. Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Phidias. London.



Abb. 74. Zeusmünze von Elis.
Nach Collignon. Histoire de la sculpture grecque.

und einen 160 Meter langen und einen Meter hohen Figurenfries umfaßte, der sich wie ein Band um sämtliche Außenwände der Tempelcella herumzog, hat Phidias natürlich zahlreichen Schülern und Gehilfen überlassen müssen, von denen in späterer Zeit besonders zwei, Alkamenes und Agorakritos, gerühmt werden. Wie Phidias aber den Grundgedanken ersonnen hat, so hat er gewiß auch die Skizzen zu dem gesamten Schmuck und vielleicht auch einzelne Modelle, namentlich zu einigen besonders machtvoll erscheinenden Giebelfiguren und zu einigen Teilen des Frieses geschaffen.

In dem Ostgiebel über dem Tempeleingang war die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus oder vielmehr der Augenblick dargestellt, wo die eben aus dem Haupte des Zeus durch den Hammerschlag des Hephästos Befreite unter den staunenden Göttern erscheint. Den Gegenstand der Darstellung im Westgiebel bildete der Streit Poseidons und Athenas um das attische Land, der mit dem Siege der letzteren endete. Trotz der Zerstörungen, die gerade die beiden Giebel des Tempels durch Erdbeben, Kriege rc. erlitten haben, sind von den Giebelskulpturen, die 1814 von Lord Elgin nach London überführt — daher Elgin marbles genannt — und später für das Britische Museum angekauft worden sind, in 14 Kolossalstatuen noch so stattliche Trümmer erhalten, daß wir uns danach ein Bild von der gewaltigen Wirkung der beiden Kompositionen machen können. Die Namen der einzelnen Figuren, die um die Hauptpersonen versammelt waren — Olympier, attische Heroen und Heroinen, Flußgötter u. dgl. m. —, lassen sich nicht mehr genau feststellen. Es waren durchweg Gestalten, die weit über menschliches Maß hinaus gesteigert waren, aber doch immer noch als „verklärte Menschlichkeit“ erschienen. Nur wer die menschliche Gestalt in allen ihren Bewegungen vollkommen beherrschen gelernt hatte, vermochte nackte Körper in so lässiger und zugleich kraftvoller Haltung darzustellen, wie sie z. B. der ruhende Jüngling im Ostgiebel, die einzige Figur, deren Kopf erhalten ist (Abb. 75), und die Gruppe der sogenannten „Drei Schwestern“



Abb. 75. Sitzender Jüngling aus dem Ostgiebel des Parthenon. London.



Abb. 76. Schwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon. London.

(Abb. 76) einnehmen, in denen sich Würde mit Anmut paart. Unübertrefflich, wie die Durchbildung des Nackten, ist auch die Behandlung der Gewänder, die in majestätischem Faltenfluß den Bewegungen der Körper folgen und das blühende Fleisch durchscheinen lassen. War Phidias bis dahin vorwiegend Erzbildner gewesen, so gab er mit diesen Gruppen dem Marmorstil seine Gesetze. Die Marmorbildnerei war fortan die spezifisch attische Kunst, die dann im vierten Jahrhundert durch Skopas und Praxiteles ihre letzte Ausbildung bis zu höchster Virtuosität erfahren hat.

Auf den 92 Metopenreliefs waren Kämpfe mit den Giganten, Kentauren und Amazonen und Scenen aus dem trojanischen Kriege dargestellt, ebenfalls mit Bezug auf Athena, die als Führerin und Beschützerin im Kampfe gegen Barbaren jeglicher Art und Abstammung erscheint, und den glänzenden Schlußeffekt dieser großartigen Huldigung der Schutzgöttin Athens und Attikas bildete der Fries, auf dem der Festzug der Panathenäen, des Hauptfestes zu Ehren der Göttin, in einer Anordnung dargestellt war, die vor der Erfindungsgabe und dem Kompositionstalent des Bildners die höchste Bewunderung einflößt. Um jede Einförmigkeit zu vermeiden, war nicht etwa der ganze



Abb. 77. Reiter vom Nordfries des Parthenon. London.

Zug in feierlichem Nacheinander dargestellt, sondern eine kaum übersehbare Reihe von Figuren war bald zu zwanglosen Gruppen vereinigt, bald zu geschlossenen Gliedern zusammengefaßt, aber auch dann in einer Freiheit und Mannigfaltigkeit, die keine Wiederholungen zuließ, wie z. B. eines der Prachtstücke des Frieses, der Zug der beritlenen Jünglinge, veranschaulicht (Abb. 77).

Aber noch weit über diese Bildwerke hinaus, die mit Phidias in engstem Zusammenhang stehen, erstreckte sich sein Einfluß auf die Kunst seiner Zeit, sogar auf die mehr handwerksmäßige der Grabmälerplastik, für die er in seinem Parthenonfries ein klassisches Muster des Reliefstils aufgestellt hatte, das erst im Laufe des vierten Jahrhunderts v. Chr. einer freieren, malerischen Behandlung wich. Auf der Akropolis zeigen insbesondere die sogenannten Karyatiden, die die Decke der Vorhalle des Erechtheion tragen, attische Mädchen, in denen die Anmut der griechischen Jungfrau der Blütezeit in wahrhaft idealer Weise verkörpert ist (Abb. 78), und der reiche Bilderschmuck des kleinen Niketempels das Gepräge des Phidiassischen Stils. Gegen den Abhang des Burgfelsens war der Tempel mit einer Balustrade umgeben, auf denen Siegesgöttinen in verschiedenen Stellungen und Bewegungen, die die hohe Anmut ihrer Körper unter den faltigen Gewändern erkennen lassen, dargestellt waren. Ebenso ist der umfangreiche Skulpturenschmuck des sogenannten Theseustempels im Nordwesten der Akropolis aus der Schule des Phidias hervorgegangen oder doch unter dem Einfluß der Parthenonskulpturen entstanden. Besonders zahlreich sind aber die Grabdenkmäler, in denen sich ein Abglanz von dem unvergleichlichen Adel und der stillen Anmut seines Stils erhalten hat. Sie waren, architektonisch umrahmt, auf niedrigen Sockeln zu beiden Seiten der sogenannten Gräberstraße aufgestellt und schilderten teils den Abschied der Lebenden von den Verstorbenen in stiller Wehmut, teils traute Scenen aus der Häuslichkeit, deren Mittelpunkt der Abgeschiedene bildete, als wollten die Hinterbliebenen wenigstens die Erinnerung an sein Walten zu ihrem Troste im Bilde festhalten (Abb. 79). Auch im übrigen Griechenland, im Peloponnes, in Kleinasien, überall, wo Griechen lebten und schufen, wurde die Wirkung eines so gewaltigen schöpferischen Geistes, wie Phidias gewesen war, empfunden.


Abb. 78. Karyatide vom Erechtheion. Im Britischen Museum zu London. Nach Brunn, Denkmäler.

Im Peloponnes hat sie sogar eine vollständige Umwälzung hervorgerufen, nachdem die eigentlich peloponnesische Kunst durch die Thätigkeit des Polyklet den Höhepunkt und zugleich den Abschluß ihrer eigentümlichen Entwickelung gefunden hatte.

Polyklet von Argos war der jüngere Zeitgenosse des Phidias und soll wie dieser ein Schüler des Ageladas gewesen sein. Er war noch um 420 v. Chr. thätig, hat



Abb. 79. Grabrelief der Hegeso. Athen.

also den Großmeister der attischen Plastik, von dem auch er noch mancherlei Einflüsse erfahren haben mag, um zwei Jahrzehnte überlebt. So hat er, vermutlich im Wettkampf mit Phidias, gegen Ende seines Lebens für den Tempel der Hera in Argos ein Goldelfenbeinbild der Göttin auf goldenem Throne geschaffen, an dem aber die alten Schriftsteller den Mangel an göttlicher Hoheit — also im Gegensatz zu Phidias — hervorheben, wie überhaupt an seinen Bildwerken das innere Leben, die Beseelung vermißt wurde. Er war auch vornehmlich Erzgießer, und im Zusammenhang mit der Überlieferung der peloponnesischen Kunst war sein Hauptaugenmerk auf die Darstellung jugendlicher männlicher Körperkraft und Körperschönheit gerichtet, weshalb er vorzugsweise Siegerstatuen bildete.

Die berühmteste dieser Statuen, der sogenannte Doryphoros (Speerträger), vermutlich das Standbild eines Siegers im Speerkampf, trug schon im Altertum den Beinamen des „Kanon", der allgemein gültigen Normalfigur, weil Polyklet damit zugleich die Absicht verbunden hatte, das Musterbild eines wohlgebauten, richtig proportionierten menschlichen Körpers zu geben. Durch Messungen an Lebenden hatte er die Maße ermittelt, die ein normal gebildeter Körper haben muß, und in dem Doryphoros hatte er die Ergebnisse seiner Forschungen zusammengefaßt, den „Kanon" festgestellt, zu dem er später noch ein Seitenstück in dem „Diadumenos", einem sich im Vorwärtsschreiten die Binde um die Stirn schlingenden Jüngling schuf, der in seiner feinen, zarten Körperbildung, in seiner anmutigen Haltung den Einfluß der attischen Kunst erkennen läßt. In beiden Statuen, von denen gute Nachbildungen in Marmor erhalten sind (Abb. 80 u. 81), ist zum erstenmal der Unterschied zwischen „Standbein" und „Spielbein", der für die gesamte bildende Kunst der folgenden

Jahrhunderte bis auf die Gegenwart maßgebend geblieben ist, mit vollem Bewußtsein zum Ausdruck gekommen, der Gegensatz zwischen der tragenden und der entlastenden Funktion der Beine einer vorwärts schreitenden oder im Vorwärtsschreiten plötzlich einhaltenden Gestalt. Dasselbe Merkmal der Körperhattung trug auch sicherlich seine Statue einer verwundeten Amazone, die er im Wettkampf mit Phidias und zwei sonst wenig bekannten Bildhauern, Kresilas und Phradmon, geschaffen haben soll und die selbst von seinen Mitbewerbern in einer Neidtosigkeit, die nur in der Legende lebt, des höchsten Preises für würdig erachtet worden sei. Eine Marmorstatue des Berliner Museums (Abb. 82) zeigt den Gegensatz von Stand- und Spielbein und in Übereinstimmung damit den Gegensatz zwischen dem erhobenen und dem lässig herabgesunkenen Arm so scharf ausgeprägt und noch dazu eine so enge stilistische Verwandtschaft mit dem Doryphoros, daß wir in dieser Statue wohl mit Recht eine Nachbildung der Amazone Polyklets zu erkennen haben, die lange Zeit auf die- Bildung der Amazonengestalt in der griechischen Bildhauerkunst von Einfluß gewesen ist. Durch diese Figur wird weiter bestätigt, daß die Wirksamkeit Polyklets nur das Studium der Körperformen, nicht aber auch die geistige Entwickelung der griechischen Plastik gefördert hat. Daran haben auch seine Nachfotger nichts geändert. Auch im vierten Jahrhundert v. Chr. blieb Athen der Mittelpunkt der Bewegung, die, über Phidias hinausführend, das geistige Element in den Vordergrund der Entwickelung rückte.



Abb. 80. Sog. Doryphoros. Marmorkopie nach der Bronzestatue des Polyklet. Neapel.



Abb. 81. Diadumenos. Marmorkopie nach Polyklet. Madrid. Nach Originalphotographie von H. Laurent & Cie. Madrid.

Eine vereinzelte Erscheinung im Peloponnes war die durch die Ausgrabungen in Olympia zu Tage geförderte Nike des ionischen Bildhauers **Paionios** aus Mende, eine marmorne, auf neun Meter hohem Unterbau aufgestellte Kolossalfigur, die die Naupaktier und Messenier nach ihrem Siege über die Spartaner bei Sphakteria (425 v. Chr.), ein trauriges Denkmal griechischer Zwietracht, nach Olympia gestiftet hatten. Der Künstler, der von empfindsamen Anwandlungen völlig frei war und in den dorischen Spartanern nur die Feinde seines Stammes, nicht mehr die Volksgenossen sah, hat seine Aufgabe mit voller Begeisterung gelöst. Mit mächtigem Schwunge ist die Göttin von der Höhe des Olympos herabgestürmt, um den Siegern ihren Lohn zu bringen. Obwohl die ganze Komposition, die ein moderner Künstler nach den erhaltenen Trümmern glücklich wiederhergestellt hat (Abb. 83), bereits die Umwandlung des streng monumentalen Stils zum freien malerischen zeigt, läßt sich in der Bildung der nackten Teile und namentlich in der Behandlung der durch-

sichtigen Gewänder und ihres majestätischen Faltenwurfes noch die Nachwirkung des Phidias und seiner Schule erkennen. Unter dem Einfluß des Phidias sind auch die Reliefs mit Amazonen- und Kentaurenkämpfen entstanden, die, in den Trümmern des Apollotempels in Bassae bei Phigalia in Arkadien aufgefunden, einst die innere Wand der Tempelcella schmückten. Aber wie an die Stelle des Flachreliefs des Parthenonfrieses ein starkes Hochrelief, das kräftige malerische Wirkungen erzeugt, getreten ist, so ist auch die ganze Komposition ins Malerische gesteigert worden. Die Bewegungen sind leidenschaftlicher, ein reiches dramatisches Leben durchwogt die Gruppen der Kämpfenden, die in höchster Wut aufeinander stoßen, und der Faltenwurf der Gewänder folgt dem leidenschaftlichen Zuge des Ganzen. Die Ausführung ist, wie die gedrungenen Körperverhältnisse und der verwendete Marmor beweisen, durch einheimische Künstler erfolgt, und es scheint fast, als spiegelten sich in diesen Bildwerken, die in den zwanziger Jahren des fünften Jahrhunderts entstanden sind, bereits die Leidenschaften wieder, die der verhängnisvolle peloponnesische Krieg unter den Griechen entfesselt hatte.



Abb. 82. Verwundete Amazone. Marmorkopie nach einer Bronzestatue des Polyklet. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Der peloponnesische Krieg (431 bis 404 v. Chr.) bildet auch in der Geschichte der griechischen Kunst einen Markstein. In der Poesie wie in der Kunst fanden die Stürme des Krieges ihren Nachhall. Die tiefe Erregung, die sich der griechischen Menschheit bemächtigt hatte, verlor sich nicht wieder, auch nachdem der Friede wiederhergestellt war. Der erhabenen Ruhe Phidiassischer Kunst trat einerseits die gesteigerte Leidenschaftlichkeit gegenüber, die der Grieche als „Pathos“ bezeichnet, andererseits eine verfeinerte Empfindung, die die bereits von Phidias begonnenen Offenbarungen seelischen Lebens fortsetzte und das psychologische Moment mehr und mehr zum Mittelpunkt plastischer Darstellung machte. Der Hauptvertreter der pathetischen Richtung war Skopas, von der Marmorinsel Paros gebürtig, der zeitweilig in Athen thätig war und deshalb zur attischen Schule gezählt wird, dessen Hauptwerke aber für den Peloponnes und die griechischen Städte in Kleinasien ausgeführt worden sind. Sein jüngerer Zeitgenosse Praxiteles, ein geborener Athener, hat gelegentlich wohl auch die Grenzen des Erhabenen und Tragischen gestreift; aber der Ruhm des größten Marmorbildners des Altertums knüpft sich doch an seine Schöpfungen aus dem Kreise der Götter, die durch Schönheit, Anmut und Jugend glänzen. Obwohl er durch seinen Vater Kephisodot mit der Schule des Phidias zusammenhing und aus ihrer

Überlieferung alle technischen Vorteile gezogen hatte, war er klug genug, nicht mit Phidias auf dessen eigenstem Gebiete zu wetteifern. Er hielt sich an die Götter, die Phidias nicht in den Bereich seiner Darstellung gezogen hatte, und es gelang ihm, neue Typen aufzustellen, die von seinem Volke, dessen veränderte Geschmacksrichtung der Künstler mit seinem Gefühl erkannt hatte, mit Begeisterung aufgenommen und noch höher gepriesen wurden als die erhabenen Gebilde des Phidias.



Abb. 83. Nike von Paionios aus Mende. Nach einer Wiederherstellung von R. Grüttner.

Von Kephisodotos, der den Übergang von dem strengen Ernst der älteren attischen Schule zu der Anmut und dem Empfindungsreichtum Praxitelischer Kunst bezeichnet, ist uns die vortreffliche Marmorkopie eines Hauptwerks erhalten, das im Jahre 375 v. Chr. in Athen aufgestellt wurde und die Göttin des Friedens, Eirene, mit dem kleinen Plutos, dem Repräsentanten des unter ihrem Schutze aufblühenden Reichtums, auf dem Arme darstellte (Abb. 84). In dem Faltenstil der Gewänder klingt noch die Feierlichkeit der Phidiasischen Kunst nach. Aber in dem Ausdruck des Kopfes der Göttin, in dem liebevollen, mütterlichen Herabneigen ihres Hauptes zu dem nach Kindesart zu ihr emporstrebenden Knaben offenbart sich bereits der Geist einer neuen Zeit. Hatte Phidias die Schönheit menschlicher Körper zu erhabenen Göttergebilden gesteigert, so wurden diese Göttergestatten jetzt wieder vermenschlicht und traten damit in den Kreis menschlicher Gefühle und Leidenschaften ein. Aus dieser Gruppe des Kephisodot ist das größere Meisterwerk seines Sohnes, der Hermes mit dem Dionysosknaben, erwachsen, in dem uns ein gnädiges Geschick das Hauptwerk antiker Plastik erhalten hat.



Abb. 84. Eirene des Kephisodot. Nach dem Gipsabguß im Gipsmuseum zu München.

Von den Werken des Skopas, der im Altertum nicht minder gefeiert und, je nach der Geschmacksrichtung, von manchen noch höher gestellt wurde als Praxiteles, sind uns dagegen nur zwei arg verstümmelte Köpfe übrig geblieben, die von der Giebelgruppe des Athenatempels in Tegea im Peloponnes herrühren, den Skopas selbst erbaut hat. Doch läßt sich aus diesen Köpfen noch der Ausdruck starker, schmerzvoller Erregung, worin Skopas Meister gewesen sein soll, herauslesen. Als seine Hauptwerke werden von den alten Schriftstellern ein die Leier spielender Apollo in langer, frauenhafter Gewandung, eine rasende Bakchantin, ein Herakles, ein ruhender Ares, von dem uns wahrscheinlich eine Nachbildung aus römischer Zeit erhalten ist (Abb. 85), und mehrere Gruppen genannt, von denen eine die Überführung des Achilles nach der Insel der Seligen durch seine Mutter, die Meeresgöttin Thetis, und ihr Gefolge von anderen Meergottheiten dargestellt hat. Es war also eine große Anzahl von Figuren, in deren Charakteristik Skopas wiederum seiner Neigung zu tragischem Pathos folgen konnte. Die tiefe Trauer, die sich in den Köpfen der Meeresbewohner widerspiegelt, die ein ungestilltes Sehnen zu den Bewohnern der Erde zieht, hat zuerst durch Skopas einen ergreifenden Ausdruck gefunden, und auf ihn gehen anscheinend die Darstellungen Poseidons und der Amphitrite, der Tritonen und Najaden,



Abb. 85. Ares Ludovisi. Rom. Palazzo Buoncompagni.

der Seekentauren und anderer halb menschlicher, halb tierischer Wesen zurück, von denen uns die griechische Kunst in Reliefs und Einzelfiguren zahlreiche Proben hinterlassen hat.

In der letzten Zeit seines Lebens war Skopas in Kleinasien, zunächst in Halikarnassos thätig, wohin er zur Ausführung des plastischen Schmuckes des Mausoleums berufen worden war, an der neben ihm auch seine Schüler Leochares, Bryaxis und Timotheos beteiligt waren. Außer einer Reihe von menschlichen Kolossalstatuen und von Löwengestalten wurden lange Reliefstreifen mit Amazonenkämpfen und Darstellungen von Wagenrennen, die den Unter- und Mittelbau umgaben, geschaffen, von denen noch umfangreiche Reste (jetzt im Britischen Museum) übrig geblieben sind. An der Ostseite ist nach den Berichten der alten Schriftsteller speciell Skopas thätig gewesen, und danach würden wir in den dort gefundenen Reliefs (Abb. 86) Werke seiner Hand zu erkennen haben. Um wieviel mehr ist hier das dramatische Pathos, die leidenschaftliche Erregung gegen die bewegtesten Schöpfungen ähnlicher Art aus dem Ende des fünften Jahrhunderts gesteigert worden! Mit Absicht hat der Künstler die schwierigsten Stellungen und Bewegungen gewählt, um mit seiner souveränen Kenntnis und Beherrschung des menschlichen Körpers zu glänzen. An solchen Werken reifte jene Richtung der hellenistischen Kunst heran, die in der pergamenischen Schule ihre höchste Entwickelung erlebt hat.

Von den Werken der Schüler und Gehilfen des Skopas wurde besonders eine ebenfalls in Kleinasien geschaffene Erzgruppe des vom Adler des Zeus emporgetragenen **Ganymed** von **Leochares** gerühmt, von der eine Marmornachbildung auf uns gekommen ist (Abb. 87). Leochares ist wahrscheinlich auch der Schöpfer des Originals einer der berühmtesten Statuen gewesen, die auch uns die Herrlichkeit der griechischen Kunst verkünden, des **Apollo vom Belvedere** (Abb. 88). Wenn sich auch in der Haltung, in dem raschen Gange des Gottes das zum Theatralischen neigende Pathos einer geistig erregten Zeit geltend macht, so ist doch der Gesamtcharakter der Statue der der jugendlichen Frische, der noch das ganze vierte Jahrhundert durchdringt, und die strahlende, siegesgewisse Hoheit des ferntreffenden Gottes ist in wahrhaft idealer Weise verkörpert worden.

Darin ist Leochares noch über Praxiteles hinausgegangen, zu dessen Lieblingsgestalten ebenfalls Apollo gehörte, aber zumeist der jugendliche Apollo, der sich noch an knabenhaften Spielen ergötzt. Die berühmteste dieser Apollostatuen, Sauroktonos, der Eidechsentöter, genannt, weil der jugendliche Gott, hinter einem Baumstamm stehend, eine daran emporkletternde Eidechse mit dem in der Rechten gehaltenen Pfeile zu töten sich anschickt, lernen wir durch eine Reihe von Kopien kennen (Abb. 89). Die zarten und doch geschmeidigen Formen des Jünglingskörpers, das träumerisch Sinnende der Zeit des Heranreifens vom Knaben zum Jüngling darzustellen, war eine der Lieblingsaufgaben des Künstlers. In mehreren Erosgestalten, von denen besonders die von Phryne, der Geliebten des Künstlers, in den Tempel von Thespiae geweihte im Altertum hochberühmt war, und in der Gestalt eines ausruhenden Satyrs, der sich ebenfalls großer Beliebtheit erfreute, hat er dasselbe Motiv behandelt und namentlich in ersteren den Affekt noch vertieft. Von seinen Erosbildern ist uns keine sichere Nachbildung erhalten, dagegen sind von dem Satyrjüngling noch zahlreiche Kopien auf uns gekommen, die für die Popularität dieses Bildwerkes sprechen (Abb. 90). Die Stütze war für Praxiteles nicht mehr ein Notbehelf, denn sie diente dazu, den Gegensatz zu dem geschmeidigen Körper, zu dem anmutigen Fluß der Glieder, zu der wohlgerundeten, nach auswärts gebogenen Hüfte noch stärker zu betonen. In höchster künstlerischer Vollendung bildete Praxiteles beide Motive in der 1877 im Heratempel zu Olympia gefundenen Statue des Hermes mit dem Dionysosknaben aus, in dem uns zugleich das einzige unbestrittene Originalwerk eines Großmeisters griechischer Plastik erhalten ist (Abb. 91). Obwohl dieser Hermes, dessen rechter Arm dahin zu ergänzen ist, daß er dem Knaben mit der erhobenen Hand neckend eine Traube vorhält, nicht einmal zu den im Altertum am höchsten gepriesenen Werken des Künstlers gehörte, können wir nicht genug die Meisterschaft in der wohl abgewogenen Komposition, in der feinen, einer schönen Natur abgelauschten Behandlung des nackten jugendlichen Körpers wie des über den Baumstamm geworfenen Gewandes, in dem Ausdruck des Kopfes, in dem sich träumerisches Sinnen widerspiegelt, und die vollendete, den Stein in Leben verwandelnde Marmortechnik bewundern. Und doch hatte sich der Künstler damit nicht begnügt, sondern durch Heranziehung von Gold und Farbe noch den Schein des Lebens gesteigert: die Haare und die Sandalen waren vergoldet, die Haare umschlaß noch ein goldener Kranz, die Augen waren durch Bemalung angedeutet, der Körper war durch Einreibung mit einer Wachsmasse warm getönt und das Gewand entsprach in Färbung und Musterung der Wirklichkeit.

Aber bei weitem berühmter als alle diese Werke des Meisters waren seine Aphroditengestalten, besonders die gefeiertste von ihnen, die knidische, die in einem besonderen tempelartigen Bau in Knidos aufgestellt war und zahlreiche Fremde nach dieser im Jonischen Meer gelegenen Insel zog, als deren Wahrzeichen sie auch auf den Münzen von Knidos abgebildet wurde. Nach diesen Münzbildern und den Andeutungen der alten Schriftsteller ist eine späte, leider nur geringe Kopie des Werkes in einer Statue des Vatikans entdeckt worden, die uns wenigstens über die Komposition des berühmten Bildwerkes aufklärt (Abb. 92). Danach war die Göttin in

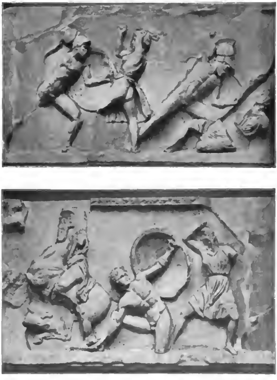


Abb. 86. Platten vom Amazonenfries des Mausoleums zu Halikarnaß. London. Britisches Museum. Nach Photographie von Braun, Clément & Cie.

dem Augenblick dargestellt, wie sie eben, im Begriff in das Bad zu steigen, das Gewand über eine neben ihr stehende Vase gelegt hat, aber in dem Bewußtsein, ihre ganze Körperschönheit enthüllt zu haben, mit instinktiver Gebärde der Schamhaftigkeit mit der Hand den Schoß verdeckt. Praxiteles ist der erste griechische Bildhauer gewesen, der die Göttin der Schönheit völlig nackt gezeigt hat. Aber wie zur Beschönigung dieses ungeheuren Wagnisses bedurfte es noch des entschuldigenden Motives des Bades, das auch von seinen Nachfolgern noch lange Zeit festgehalten wurde. Immerhin hat Praxiteles durch seine Kühnheit die griechische Plastik um einen gewaltigen Schritt vorwärts gebracht. Fortan war der halb oder ganz unbekleidete Frauenkörper in der Plastik ein ebenso berechtigter Gegenstand der Darstellung, wie es bisher der Jünglings- und Manneskörper gewesen war.

An den Aphroditengestalten des Praxiteles rühmten die Alten besonders das „Feuchte" im Auge, den in feuchtem Glanze schimmernden Blick, der Liebessehnsucht und -leidenschaft noch halbverschleiert verraten sollte. Nach diesen Andeutungen hat man den Stil des Praxiteles noch in einer Reihe von Statuen und namentlich in einigen Marmorköpfen erkannt, von denen wenigstens einer in der Meisterschaft der Marmorbearbeitung dem Hermes gleichkommt und zugleich das charakteristische Merkmal des aus der Tiefe des Auges dringenden „feuchtschimmernden Blickes" zeigt (Abb. 93).



Abb. 87. Der Raub des Ganymed. Marmorkopie nach einem Bronzewerk des Leochares. Im Vatikan zu Rom.

Praxiteles war aber nicht bloß ein Meister in der Darstellung des nackten Körpers, sondern auch in der Anordnung der Gewänder, denen er — wiederum im Gegensatz zu dem feierlichen Stil des Phidias — eine größere Gefälligkeit und Mannigfaltigkeit der Motive gab, ohne dabei an edler, großartiger Wirkung einzubüßen, wo sie der Gegenstand der Darstellung verlangte. Auch darin hat er nicht nur seine Zeit, sondern auch die folgenden Jahrhunderte beeinflußt. Auf Urbilder seiner Hand gehen wahrscheinlich die schön drapierten Gestalten der neun Musen zurück, von denen wir aus römischer Zeit zahlreiche Nachbildungen besitzen, und aus seinem Kunstkreise ist wohl auch eine der herrlichsten Gewandstatuen griechischer Kunst, der Sophokles im Lateranmuseum (Abb. 94), hervorgegangen. Da ihm auch der Ausdruck tiefen Schmerzes nicht fremd war, ist es begreiflich, daß schon die alten Schriftsteller und Kunstkenner nicht einig waren, ob eine im Altertum hochberühmte Gruppe der Niobe mit ihren Kindern, die von dem Strafgericht des erzürnten göttlichen Geschwisterpaares, des Apollo und der Artemis, getroffen, im Todeskampfe zusammenbrechen oder in ängstlicher Flucht die Hilfe der Mutter heischen, die selbst ihre jüngste Tochter vergebens in ihrem schützenden Mantel zu bergen sucht, dem Praxiteles oder dem Skopas zuzuschreiben sei. Das umfangreiche Werk, das ursprünglich sechzehn bis siebzehn Figuren umfaßte, ist aus einer uns unbekannten Stadt Kleinasiens durch den römischen Konsul Sosius um 35 v. Chr. nach Rom gebracht worden, wo es von den dortigen Bildhauern vielfach nachgebildet worden ist. Wie verschiedenartig die Kräfte dieser Kopisten waren, beweist ein Vergleich zwischen dem Bruchstück einer der fliehenden Töchter der Niobe (Abb. 95, im Vatikan) mit den Statuen in Florenz, wo sich eine fast vollständige Kopie des Originals (dreizehn Figuren) befindet. Aber trotz der Mittelmäßigkeit der Florentiner Nachbildungen sind wenigstens in dem Kopfe der Niobe, in ihrer Gewandung (Abb. 96) und auch in einzelnen Jünglings- und Mädchengestalten, die wie vom Sturme geknickte Blumen dahinsinken, deutlich Praxitelische Züge zu erkennen, während wieder bei anderen Statuen, z. B. bei der im Vatikan, die Leidenschaftlichkeit der Bewegung mehr für den Kunstcharakter des Skopas spricht. Auch noch mehr als zwei Jahrtausenden muß diese Streitfrage noch ungelöst bleiben. Vermutlich war die Gruppe das Werk eines Künstlers, der bereits die tragische Kraft, das leidenschaftliche Pathos des Skopas mit allen anmutvollen Eigenschaften Praxitelischer Kunst, namentlich auch mit dem Reichtum seiner Gewandmotive zu jenem neuen Stil verschmolzen hatte, der fortan mehrere Jahrhunderte



Abb. 88. Apoll vom Belvedere. Im Vatikan zu Rom.

beherrschte, wobei bald die Züge des einen, bald die des anderen der beiden großen Meister stärker hervortraten.

Wie einst die Kunst des Phidias im mehr handwerklichen Kunstbetrieb seiner Zeit, namentlich in den Grabreliefs, ihren Widerhall fand, so ist in noch höherem Maße der Einfluß der gefälligen Art des Praxiteles in die Kreise der handwerklichen Kleinkunst gedrungen. Er spiegelt sich z. B. in den nach ihrem ersten Fundort in den Gräbern der böotischen Stadt Tanagra



Abb. 89. Apollon Sauroktonos (Eidechsentöter). Nach Praxiteles. Im Vatikan zu Rom.

benannten, aber auch in Kleinasien und in den griechischen Kolonien Siciliens und Unteritaliens verbreiteten Thonfiguren wieder, die, aus der Hand einfacher Töpfer hervorgegangen, in der Drapierung der Gewänder an den weiblichen Gestalten erkennen lassen, wie selbst bis in die entlegensten Landstädte ein Strahl Praxitelischer Kunst gefallen war (Abb. 97). In ihrer überaus zarten Bemalung geben uns diese kleinen Bildwerke, die Statuetten anmutiger Frauen und Mädchen in der Modetracht ihrer Zeit, wie die mannigfaltigen Figuren aus dem Volksleben, zugleich eine schätzenswerte Vorstellung von der Färbung der Marmorwerke der hohen Kunst. Da die ältesten dieser Thonfiguren wohl noch dem vierten Jahrhundert v. Chr. angehören, lehren sie uns, daß sich auch bereits die Genreplastik in dieser Zeit des reichsten und vielseitigsten Kunstschaffens zu regen begann.

Wie außerordentlich reich die schöpferische Thätigkeit dieser Zeit trotz der Ungunst der politischen Verhältnisse Griechenlands war, die die heimischen Künstler häufig zwangen, gerade ihre Meisterwerke nach den Städten Kleinasiens und den blühenden Kolonien in Großgriechenland zu verkaufen, beweist auch der Umstand, daß die Götterideale, die die Künstler des fünften Jahrhunderts festgestellt hatten, einer Umgestaltung im Geiste der neuen Zeit, im Sinne eines gesteigerten Pathos, einer mächtigen, der Erhabenheit der Götter sonst fremden Leidenschaft unterzogen wurden und daß zugleich der Anfang mit der bildnismäßigen Darstellung des Menschen, mit der Porträtplastik gemacht wurde. Einige hochgepriesene Meisterwerke der griechischen Kunst reichen, in ihren Originalen wenigstens, noch in das vierte Jahrhundert zurück. So z. B. die berühmte, in Otricoli gefundene Zeusmaske (Abb. 98), in der die spätere Zeit das Ideal des Donnerers mit dem gewaltigen, von mächtiger Lockenfülle umwallten Haupte weit



Abb. 90. Satyr. Nach Praxiteles. Im kapitolinischen Museum zu Rom. Nach Photographie von Alinari.

besser verkörpert sah als in dem schlichten Bilde des Phidias, und vielleicht auch das Urbild jenes von hoheitsvoller Milde strahlenden Herakopfes der Villa Ludovisi, einer Kopie aus römischer Zeit, die vielleicht sogar nur das idealisierte Bildnis einer römischen Kaiserin, d. h. der Kopf einer Kolossalstatue war, die aber auch in dieser Abschwächung noch der hohen Bewunderung würdig ist, die ihr die großen Geister unseres Volkes, Winckelmann, Goethe und Schiller, in begeisterten Worten gezollt haben (Abb. 99). In der Einzelbildung der Gesichtsformen, des mächtigen Baues des Schädels und der von Kraft strotzenden Muskulatur weist die Zeusmaske aber bereits auf den Weg, den die griechische Kunst im dritten Jahrhundert einschlug. Auch eine der anmutigsten und darum auch popn lärsten Bronzefiguren des Altertums, der in Pompeji gefundene, unter dem Namen des „Narziß" berühmt gewordene nackte Jüngling, der jetzt als ein mit einem nicht mehr vorhandenen Panther spielender Dionysos erkannt worden ist (Abb. 100), scheint dem Kreise des Praxiteles anzugehören, mit dem man auch die schon erwähnte Porträtstatue des Sophokles in Verbindung gebracht hat.


Abb. 91. Hermes von Praxiteles. Olympia.

Auch die Statuen der Redner Demosthenes und Äschines, die Sitzbilder der Komödien-



Abb. 92. Aphrodite von Knidos. Kopie nach Praxiteles im Vatikan zu Rom. Nach Brunn, Denkmäler.

dichter Menander und Posidipp und zahlreiche Dichterköpfe, die ursprünglich auf viereckigen Steinpfeilern saßen (sogenannte Hermen) — die Büste in unserem Sinne ist erst eine Erfindung der römischen Kunst —, sind noch in den letzten Jahren des vierten Jahrhunderts entstanden. Ein in mehreren Exemplaren vorhandener Idealkopf des blinden Sängers Homer beweist, welche Meisterschaft bereits die Künstler dieser Zeit in der naturgetreuen Wiedergabe eines Greisenkopfes erreicht hatten, mit welch feinem Gefühl sie das Blindsein zum Ausdruck zu bringen wußten (Abb. 101).

Der größte Porträtbildner dieser Zeit war aber Lysippos aus Sikyon, dessen Name eng verknüpft ist mit dem Manne, der dem Zeitalter seinen Namen gab, mit Alexander dem Großen, der nach der Überlieferung von keinem anderen als von Lysippos im Bilde dargestellt sein wollte. Durch Lysippos nahm die peloponnesische Kunst noch einmal einen Aufschwung, der aber wiederum nur die weitere Ausbildung der körperlichen Erscheinung betraf. Noch entschiedener als bei Polyklet trat bei Lysippos der Realismus, die Freude an der Schilderung des wirklichen Lebens, dem empfindungsreichen Idealismus der attischen Schule gegenüber, und dieser Gegensatz sprach sich auch darin aus, daß Lysippos wieder ausschließlich Erzbildner war. Wie Polyklet hat er auch über seine Kunst nachgedacht und dies dadurch bethätigt, daß er dem „Kanon" Polyklets einen neuen gegenüberstellte, der dem Schönheitsideal, das sich die neue Zeit gemacht hatte, entsprach.



Abb. 93. Aphroditekopf in der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth. Vermutlich von Praxiteles. Nach Furtwängler, Meisterwerke.

Dieser Lysippische Kanon ist von dem Künstler in der Statue eines Athleten veranschaulicht worden, der sich nach beendetem Ringkampf Staub und Schmutz von den mit Öl eingeriebenen Gliedern mit dem Schabeisen abkratzt. Von diesem Apoxyomenos, dem sich Abschabenden, ist eine treffliche Marmorkopie auf uns gekommen (Abb. 102). Danach besteht der Unterschied von dem Kanon Polyklets darin, daß der Kopf im Verhältnis zum Körper klein ist, der Rumpf kürzer und die Arme und Beine länger sind, wodurch eine größere Schlankheit der Gesamterscheinung und damit zugleich der Eindruck einer größeren Beweglichkeit erreicht wird. Lysippos wußte wohl, daß die von ihm aufgestellten Verhältnisse nicht den wirklichen entsprachen; aber er wollte sie so, weil er zugleich die Beobachtung machte, daß das menschliche Auge die menschlichen

Gestalten schlanker und höher sieht, als sie in Wirklichkeit sind. Wenn Lysippos auch auf die Weiterentwickelung der griechischen Plastik in der Richtung des Geistigen keinen Einfluß gehabt hat, so ist doch sein Kanon für die ganze römische Plastik maßgebend gewesen, und nach ihrem Vorbild wirkt er in der Bildhauerkunst, den meisten Künstlern unbewußt, noch heute nach.

Der Neigung des Lysippos für athletische Kraftgestalten entsprach unter allen Göttern am meisten Herakles, den er in verschiedenen Phasen seines Lebens, handelnd und ausruhend, dargestellt hat. Diese Einzelfiguren und Gruppen waren so überzeugend für die Nachwelt, daß diese sich nur begnügte, die von Lysippos geschaffenen Typen nachzubilden. Die berühmteste der Lysippischen Heraklesgestalten war der von seinen Thaten ausruhende, auf seine Keule gestützte Held, der uns in einer Marmorkopie erhalten ist, deren Verfertiger Glykon stolz seinen Namen darauf verewigt hat, vermutlich, weil er die gewaltige Muskulatur des Originals noch verstärkt, das Ganze noch massiger gestaltet hat (Abb. 103). Auch der berühmte Torso des Belvedere, der Rumpf eines sitzenden Mannes von kolossalem Körperbau, der gewöhnlich für einen sich den Freuden des Mahles hingebenden, den Becher schwenkenden Herakles gehalten wird, ist sicherlich auf Lysippos zurückzuführen, wenn auch das auf uns gekommene Bruchstück einer späteren Kopie angehören mag (Abb. 104).


Abb. 94. Sophokles. Im Lateranmuseum zu Rom.

Von den bronzenen Alexanderbildnissen des Lysippos, deren Zahl groß gewesen zu sein scheint, ist leider nicht ein einziges der Nachwelt erhalten geblieben. Der Künstler hatte sich nicht bloß mit Einzelfiguren begnügt. Er hatte den König mehreremal als Mittelpunkt einer größeren Gruppe dargestellt, so einmal auf einer Löwenjagd, auf der er von seinem treuen Feldherrn Krateros vom Tode gerettet wurde, und ein anderes Mal in einer aus 35 Figuren bestehenden Gruppe, die den König in der Schlacht am Granikos im Kampfgetümmel zeigte. Es ist aber unzweifelhaft, daß die vielfach in Museen vorhandenen Marmorbüsten Alexanders auf Originale des Lysippos zurückgehen und daß die trockene, nüchterne Behandlung, die uns an diesen Büsten auffällt, den schlichten Realismus Lysippischer Kunst widerspiegelt (Abb. 105). Das schließt jedoch nicht aus, daß Lysippos gelegentlich auch die schlichte Erscheinung Alexanders ins Heroische steigerte und damit die Grundlage zu dem „löwenmähnigen" Typus schuf, der von der hellenistischen Kunst mit Begeisterung aufgenommen und bis zu der tragischen Maske des „sterbenden Alexander" ausgebildet worden ist.

Noch einige andere der berühmtesten unter den uns erhaltenen Denkmälern antiker Kunst gehen auf Lysippos und seine Schule zurück, was sich besonders an den schlanken Körperverhältnissen erkennen läßt, die Lysippos als eine Neuerung in die griechische Kunst eingeführt hat. Zu ihnen gehören die Bronzestatuen des betenden Knaben in Berlin (Abb. 106) und eines sitzenden Hermes im Museum zu Neapel, die Marmorgruppe der Ringer in Florenz (Abb. 107), die in ihrer Komposition wie in der aufs höchste angespannten Arbeit der Muskeln bereits den Übergang zur pergamenischen Kunst vorbereitet, und besonders der 1890 in der Gräberstadt von Sidon gefundene sogenannte Alexandersarkophag, der vermutlich die Leiche des von Alexander nach der Schlacht bei Issos als König von Sidon eingesetzten Abdalonymus geborgen hat. Alle vier Seiten des architektonisch ungemein reich gestalteten Marmorsarges sind mit Reliefs bedeckt, von deren ursprünglicher Bemalung sich noch zahlreiche Farbenspuren erhalten haben. Auf der einen Seite ist eine Löwenjagd, auf der anderen eine Schlacht dargestellt, jedesmal mit der bildnismäßigen Gestalt Alexanders und eines Fürsten, wahrscheinlich also des in dem Sarkophag bestatteten (Abb. 108).



Abb. 95. Eine Tochter der Niobe. Im Vatikan zu Rom.

In Lysippos und seiner Schule hatte die griechische Kunst auf heimischem Boden ihren letzten Aufschwung erlebt. Die traurige Zerrissenheit Griechenlands, der Verfall der Städte und die Verarmung infolge des politischen Niedergangs zwangen die Künstler, den Schauplatz ihrer Thätigkeit dorthin zu verlegen, wo neue Staatswesen aufblühten. Das Gedeihen der Kunst steht keineswegs in Wechselwirkung mit der politischen Freiheit in Gestalt der republikanischen Staatsverfassung, so daß deren Verlust etwa auch den Niedergang der Kunst bedingen würde. Zu voller Freiheit haben sich erst alle geistigen Kräfte der Griechen in jenem Zeitalter entwickelt, das wir das hellenistische nennen, und Wissenschaften und Künste haben eine Zeit der Blüte erlebt, die fast zwei Jahrhunderte angehalten hat, dank den neuen Staatenbildungen, die aus den Trümmern des Weltreichs Alexanders des Großen erwachsen waren und die sich unter starken Herrschergeschlechtern lange Zeit lebenskräftig erhielten. Was diese griechisch-orientalischen Fürstendynastien für den Antrieb der Baukunst zur Lösung der kühnsten Aufgaben geleistet haben, haben wir oben gesehen, und nicht minder anspornend haben sie auf die Entwickelung der Plastik eingewirkt, was uns durch Denkmäler bezeugt wird, die weit zahlreicher und vollständiger erhalten sind als die der Architektur. Alexandria, die Hauptstadt der Ptolemäer, und Pergamon, die Königsstadt der Attaliden, waren auch die Hauptsitze der hellenistischen Plastik. Neben der alexandrinischen und der pergamenischen Schule blühte aber noch eine dritte, die Schule von Rhodos, die mit der Lysippischen in Zusammenhang stand, aber auch Einflüsse von Pergamon empfing.

Als Grundzug der alexandrinischen Kunst tritt uns eine Neigung zum Idyllischen und zum Malerischen entgegen, die sich zum Teil daraus erklärt, daß die monumentale Kunst, die Kunst großen Stils, mehr in den Überlieferungen der altägyptischen Kunst gepflegt wurde, wodurch die staatsklugen Ptolemäer ihr neues Regiment den eingeborenen Ägyptern als eine Fortsetzung der alten Herrscherdynastien annehmbar und angenehm zu machen suchten, zum Teil aber auch aus dem Einfluß der alexandrinischen Dichtung auf die bildende Kunst. Eine Reihe von in verschiedenen Museen zerstreuten Reliefs mit mythologischen Darstellungen, vornehmlich aber mit Genrescenen und Tierbildern, hat sich als eine zusammengehörige Gruppe erwiesen, deren charakteristische Eigentümlichkeit in dem Wetteifer mit der Malerei, in der Füllung der Fläche, aus der die Figuren meist nur in schwacher Erhebung heraustreten, mit architektonischen und landschaftlichen Hintergründen besteht (Abb. 109). Diese Reliefs, die in die Wände eingelassen wurden und demnach wirklich Gemälde vertraten, sind zugleich bezeichnend für die Prachtliebe, die in Alexandria herrschte und auch ihren Ausdruck in der Herstellung von reich mit Reliefs geschmückten, silbernen Prachtvasen, Gefäßen und Geräten für den Schmuck der Tafeln fand,

die besonders in der römischen Kaiserzeit das höchste Entzücken kunstsinniger Sammler bildeten. Auch von dieser Seite der alexandrinischen Kunst ist uns eine köstliche Probe in den 1895 in Boscoreale bei Pompeji gefundenen silbernen Schalen und Bechern erhalten geblieben (Abb. 110 u. 111).

Nach jenen Reliefs, die uns Scenen aus dem Volksleben in höchst lebendiger Auffassung schildern, sind wir auch berechtigt, die meisten antiken Genrefiguren und -gruppen und gewisse idyllische Darstellungen als Erzeugnisse alexandrinischer Kunst in Anspruch zu nehmen oder sie auf alexandrinische Vorbilder zurückzuführen. Als die bekanntesten und zugleich anmutigsten Bildwerke dieser Art heben wir den Knaben mit der Gans (Abb. 112) und die in zahlreichen Exemplaren erhaltene Gruppe von Eros und Psyche in zärtlicher Umarmung (Abb. 113) hervor, die zu den vollendetsten Schöpfungen griechischer Kunst gezählt werden muß. In engem Zusammenhang mit den Reliefs, die uns Scenen aus dem Landleben darstellen, steht die mit unerschrockenem Realismus durchgeführte und doch nicht häßlich wirkende Marmorstatue einer alten Hirtin oder Bäuerin mit einem Zicklein (Abb. 114), und auf alexandrinischem Boden muß auch das Hauptwerk dieser idyllischen Kunstrichtung, die Kolossalstatue des Nil, entstanden sein, an dessen gewaltigem Körper sechzehn muntere Knäblein herumklettern, die die sechzehn Ellen des jährlichen höchsten Steigens des Flusses zu ersprießlichem Gedeihen des Landes symbolisieren (Abb. 115).

In schroffem Gegensatz zu dieser idyllisch-poetischen erscheint uns die **pergamenische** Kunst, auf deren geistige Richtung die häufigen Kämpfe der Attaliden zur Begründung und zum Schutze ihres Reiches von Einfluß gewesen zu sein scheinen. Wenigstens spiegelt sich in den uns erhaltenen Denkmälern der pergamenischen Bildhauerschule ein rauher, kriegerischer Geist, dessen Aeußerungen desto gewaltiger und pathetischer wurden, je mehr die kriegerischen Ereignisse und ihr für die Attaliden ruhmvoller Abschluß dazu drängten. Kaum hatte Attalos I. (241—197 v. Chr.) das pergamenische Reich gegründet, als von Norden hereinbrechende Gallierhorden seine Fortdauer bedrohten. Als es ihm endlich gelungen war, die Feinde in einer großen Schlacht zu vernichten und die drohende Gefahr auf absehbare Zeit zu beseitigen, ließ er zur Erinnerung an seine Thaten Kämpfergruppen auf der Burg von Pergamon und auf der Akropolis von Athen aufstellen, womit er offenbar zur Befestigung seiner Herrschaft dem griechischen Geiste eine feine Huldigung darbringen wollte. Auf beiden Orten hat man die umfangreichen Unterbauten dieser Weihgeschenke und an ihnen die Namen einiger Künstler gefunden, die Attalos nach Pergamon berufen hatte. Aber auch von den Bildwerken ist uns ein Teil wenigstens in Nachbildungen erhalten worden. In berühmten



Abb. 96. Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter. In den Uffizien zu Florenz.

Statuen, die lange Zeit unter falschen Namen gingen, hat man sie erkannt. Der „sterbende Fechter" in der Sammlung des Kapitols (Abb. 116) ist die Nachbildung einer Figur aus der Gruppe der Gallierschlacht, die Attalos, sei es für Pergamon, sei es für Athen, hat anfertigen lassen. In der Behandlung des nackten Körpers, an dem die sichere, vermutlich schon aus anatomischen Studien hervorgegangene Beherrschung aller Einzelformen noch heute die Bewunderung verdient, die ihr seit ihrer Entdeckung gezollt worden ist, sprechen sich deutlich die Fortschritte aus, die die griechische Kunst nach der Seite der Ausbildung des Körperlichen im dritten Jahrhundert v. Chr. machte. Das war überhaupt ihr nächstes Ziel, und gerade darin gefielen sich die Künstler, die die griechische Kunst auf kleinasiatischen Boden verpflanzt hatten, weil sie einem Geschlecht gegenüber standen, dem der Sinn für die Natur, für die Wirklichkeit des Lebens aufgegangen war. Darum erfaßten diese Künstler auch bereits mit voller Schärfe die eigenartige Gesichtsbildung der Fremdlinge, und wenn sie auch ihren Todesschmerz nach griechischer Weise idealisierten, so wurden sie doch ihrem von dem griechischen abweichenden Kopftypus in vollem Maße gerecht. Auch in Alexandria, das als die größte Hafenstadt der antiken Welt zugleich der Schauplatz eines bunten Völkergewimmels war, hatten die Bildhauer sich der dankbaren Stoffe bemächtigt, die ihnen namentlich dunkelfarbige Menschen, Nubier und Neger, boten. Aber das war gewissermaßen nur



Abb. 97. Tanagräische Terrakotten. Im Louvre zu Paris.

eine ethnographische Spielerei neben den großen Aufgaben, die den pergamenischen Künstlern gestellt wurden. König Attalos war der Meinung, das gesamte Griechenvolk abermals vor den Barbaren gerettet zu haben, und seine Großthat ermutigte ihn, in den vier Gruppen, die er für die Akropolis stiftete, seiner Besiegung der Gallier drei klassische Vorbilder: die Niederwerfung der Giganten durch die Götter, die Besiegung der Amazonen durch Theseus und die Niederlage der Perser bei Marathon an die Seite zu stellen. Außer dem sterbenden Gallier stehen mit diesen Gruppen noch der Gallier, der zuerst sein Weib und dann sich tötet, weil er den Selbstmord schimpflicher Gefangenschaft vorzieht (Abb. 117), und verschiedene Einzelfiguren verwundeter oder sterbender Kämpfer und Kämpferinnen in Zusammenhang, die, in mehreren Museen verstreut, als Bestandteile der von Attalos gestifteten Gruppen ermittelt worden sind (Abb. 118). Nach seiner Kopfbildung und anderen Merkmalen ist auch der berühmte „Schleifer" in Florenz, der vielleicht zu einer die Schindung des Marsyas auf Geheiß des Apollo darstellenden Gruppe gehört hat, als zu diesen Bildwerken zugehörig und somit als ein Erzeugnis der pergamenischen Schule erkannt worden (Abb. 119).

Die endliche Niederwerfung der Gallier gelang erst Eumenes II. (197—159), und dieser Erfolg schien ihm würdig genug zu sein, um mit dem gewaltigsten Kampf der antiken Mythe, dem der Götter gegen die Giganten, verglichen zu werden. In seinem Dankgefühl errichtete er auf der Burg von Pergamon dem „Zeus Erretter" einen Brandopferaltar auf hoher Plattform, deren Unterbau auf drei Außenseiten und an den beiden inneren Seiten der von vorn heraufführenden,

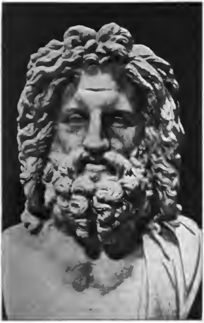


Abb. 98. Zeusmaske von Otricoli.
Im Vatikan zu Rom.



Abb. 99. Hera Ludovisi.
Im Palazzo Buoncampagni zu Rom.

in den Bau einspringenden Treppe mit Marmorplatten bekleidet war, auf denen mehrere Künstler, aber offenbar nach einem gemeinsamen Plane, jenen Kampf in stark ausladendem Hochrelief dargestellt hatten (vgl. die Abb. 61 auf S. 52). Beinahe in voller körperlicher Rundung traten die Figuren der miteinander in wildem Handgemenge Ringenden aus der Fläche heraus, in schärfstem Gegensatz zu jener Reliefplastik des Parthenonfrieses, deren Gesetz Phidias in mäßiger Erhebung und maßvoller Bewegung gefunden hatte. Lud dieser wie ein zierlich schmückendes Band um den Tempel gelegte Fries zu ruhevoller Betrachtung ein, so wollten die pergamenischen Künstler mit allen Mitteln auf die Sinne einwirken und durch ihre Darstellungen in dem Beschauer noch etwas von der bangen Erregung wecken, mit der der „gallische Schrecken" nach vor kurzem die kleinasiatischen Griechen erfüllt hatte. So wenig ihresgleichen hat diese kühne Schöpfung in der ganzen antiken Kunst, daß man zu ihrer Charakterisierung auf die von gleichem Geiste durchdrungenen Werke der späteren Barockkunst verwiesen hat, und damit hatten die Künstler in der That das Höchste erreicht, was dem Reliefstil an malerischen Wirkungen abzuringen ist. Um die gewaltigen Flächen zu füllen — der Fries hatte bei einer Höhe von 2¾ Metern eine Länge von etwa 110 Metern —, genügten den Künstlern die zwölf großen Götter des Olymps, an deren Seite noch ihre heiligen Tiere in den Kampf eingriffen, nicht. Sie boten noch ein ganzes Heer von niederen Gottheiten auf, deren Namen durch Unterschriften auf der Platte kenntlich gemacht worden sind. Aber die Führer im Kampfe waren Zeus und Athena, die auch die beschirmende Burggöttin von Pergamon war, und ein glücklicher Zufall hat es gefügt, daß unter den im Schutte der Burg gefundenen Platten, die etwa die Hälfte des ganzen Frieses ausmachen, die beiden Kämpfergruppen, deren Mittelpunkt Zeus und Athena bilden, am besten erhalten sind (Abb. 120). Auch auf die Zeitgenossen der Künstler und die nächste Folgezeit wirkte diese glänzende Schöpfung einer aus dem Vollen schaffenden Phantasie mächtig nach, und die Bildwerke und vornehmlich wohl der auf dem Altar getriebene Kultus erschienen der ältesten Christengemeinde so greulich, daß der Verfasser der Offenbarung St. Johannis seine zornige Stimme gegen die Stätte erhob, wo „des Satans Stuhl ist".

In der Wahl ungewöhnlicher Motive, in der Kühnheit und Leidenschaftlichkeit der Darstellung und in der Neigung, menschliche Körper in höchstem Affekte zu zeigen und in ihren Köpfen Leidenschaft und Schmerz widerzuspiegeln, dabei zugleich auch mit ihren anatomischen Körperkenntnissen zu prunken, war die rhodische Schule mit der pergamenischen verwandt. Ihr Gründer scheint Chares, ein Schüler des Lysippos, gewesen zu sein, der von seinem Meister auch die Neigung zur Bildung von



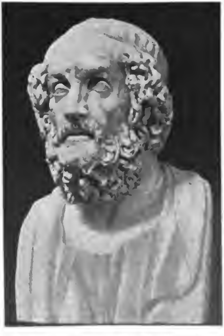
Abb. 100. Jugendlicher Dionysos mit einem Panther spielend (früher Narziß genannt). Bronzestatuette. Im Museum zu Neapel. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Kolossalgestalten übernommen hatte. Sein Werk war der berühmte Koloß von Rhodos, eine etwa 32 Meter hohe Erzstatue des Apollo, der in seiner Hand eine Schale hielt, in der nachts ein Leuchtfeuer für die den Hafen der Stadt aufsuchenden Schiffe entzündet wurde. Außerdem soll es noch hundert andere Kolosse auf der Insel gegeben haben. Der Koloß des Chares, der bald nach seiner Aufstellung durch ein Erdbeben wieder umgestürzt wurde, ist verschwunden. Aber ein anderes Hauptwerk der rhodischen Schule ist uns im Original in der weltberühmten Gruppe des Laokoon erhalten geblieben, die 1506 in Rom in der Nähe der Titusthermen gefunden wurde, also nicht weit von dem Palaste des Kaisers, wo sie der römische Forscher Plinius sah, der uns auch die Namen ihrer Schöpfer, des Rhodiers Agesandros und seiner beiden Söhne Polydoros und Athenodoros, überliefert hat (Abb. 121). Von der epischen und der dramatischen Dichtung war die Sage von dem Apollopriester Laokoon, gegen den der Gott zur Strafe für einen begangenen Frevel zwei Schlangen aussandte, die ihn und seine zwei Söhne am Opferaltar töteten, häufig behandelt worden, und aus einer Dichtung, vermutlich der eines alexandrinischen Poeten, haben auch die Künstler den Vorwurf zu ihrer Gruppe geschöpft, die in der Wirksamkeit des Aufbaues, in der geschickten Steigerung der Motive, in dem Ausdruck des höchsten physischen Schmerzes und in der von tiefen anatomischen und pathologischen Studien zeugenden Durchbildung aller Einzelheiten als ein noch unübertroffenes Meisterwerk dasteht. Während der zuerst von einer Schlange gebissene jüngere Sohn eben seinen letzten Seufzer aushaucht, ist der Vater in dem Augenblick dargestellt, wo ihn der Schlangenbiß trifft. In der Pein des plötzlichen Schmerzes lautauf schreiend, sucht er mit dem Oberkörper in gewaltsamem Ruck nach rechts auszuweichen, während der ältere Sohn, der sich von der Umschlingung befreien will, bei dem Schmerzensschrei des Vaters innehält und mit dem Ausdruck tiefsten Mitgefühls zu dem Gequälten emporblickt. Im Gegensatz zum körperlichen Schmerz ist in den Zügen des Knaben in seiner Steigerung der seelische zum Ausdruck gelangt, und vielleicht haben die Künstler damit einen mildernden Zug in die erschütternde Tragödie hineinbringen, vielleicht auch durch die Bewegung des Knaben noch die Hoffnung andeuten wollen, daß dieser eine den grauenvollen Umschlingungen entrinnen werde.

Nicht minder grauenvoll ist der mythische Stoff, an den ein anderes berühmtes, wenn auch künstlerisch minder vollkommenes Werk der Schule anknüpft: die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers in Neapel, eine Schöpfung der Bildhauer Apollonios und Tauriskos, die zwar aus Tralles in Kleinasien stammen, aber nach ihrer künstlerischen Art zur rhodischen Schule gehören (Abb. 122). Nach einer Tragödie des Euripides, dessen leidenschaftliches Pathos überhaupt auf die Kunst dieser ganzen Zeit stark eingewirkt hat, haben die Künstler die Rache der beiden Zeussöhne Amphion und Zethos an der Dirke dargestellt, die zur Strafe für die grausame Behandlung, der sie die Mutter der beiden, Antiope, unterworfen hatte, an die Hörner eines wilden Stieres

gebunden und zu Tode geschleift wurde. Wie in dem Laokoon, spricht sich auch in dieser Gruppe — im Gegensatz zu dem malerisch wirkenden pergamenischen Gigantenfries — ein scharf ausgeprägter plastischer Sinn aus, und ein Gleiches gilt auch von dem dritten berühmten Werke, das auf die rhodische Schule zurückgeführt wird, von der Statue des sogenannten borghesischen Fechters, vermutlich eines Fußkämpfers, der sich mit dem Schilde gegen einen heransprengenden Reiter deckt und mit höchster Anspannung seiner geistigen und physischen Kräfte den Moment erspäht, wo er seinem Angreifer den vernichtenden Stoß versetzen kann (Abb. 123). Auch hier war wieder das Hauptgewicht auf die sorgsamste anatomische Durchbildung aller Körperteile gelegt worden, die auch mit so großer Virtuosität erreicht wurde, daß die Figur noch heute eine unversiegbare Quelle des Studiums ist.

So groß und reich war die Erfindungskraft der hellenistischen Kunst, daß sie die ganze römische Plastik, deren Schwäche namentlich in dem Mangel an Phantasie lag, aus der Fülle ihres Reichtums versorgt hat. Viele berühmte Kunstwerke, die lange Zeit als römische Originalschöpfungen galten, hat die neuere Forschung auf alexandrinische Vorbilder zurückführen können, und wieder andere Werke, in denen man die Hand oder doch den Geist der großen Meister des fünften und vierten Jahrhunderts zu erkennen glaubte, sind ebenfalls als Erzeugnisse dieser ungemein vielseitigen und beweglichen hellenistischen Kunst nachgewiesen worden. Hat sie auch keine neuen Göttertypen geschaffen, so hat sie doch die überlieferten in unübersehbarer Mannigfaltigkeit abgewandelt und umgebildet. Aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles entstand unter den Händen hellenistischer Künstler die kapitolinische Venus, die sich bereits ihrer Nacktheit bewußt ist, und in einer weiteren Umbildung dieses Typus, in der Venus von Medici (Abb. 124), ist dieses Bewußtsein bereits mit einem leichten Anflug verschämt thuender Koketterie durchsetzt. Auch in dem berühmten Erostorso im Vatikan, dem sogenannten „genio del vaticano", von dessen vollständiger Erscheinung uns eine gleichartige Statue in Neapel eine bessere Vorstellung giebt (Abb. 125), ist wohl noch die Nachwirkung eines Praxitelischen Meisterwerkes zu erkennen, natürlich nach dem Geschmack einer Zeit umgebildet, die das Anmutige dem Strengen und Ernsten vorzog. Es ist im wesentlichen der Geschmack unserer Zeit, und daraus erklärt sich die ungeschwächte Begeisterung unserer Kunstfreunde für die gesamten Schöpfungen hellenistischer Zeit, woran auch die neuerdings hervorgetretene, zum Teil künstlich gemachte Begeisterung für Werke der „primitiven" Kunst nichts zu ändern vermocht hat.


Abb. 101. Kopf des Homer. Im Museum zu Neapel.

Selbst ein Bildwerk, das vor der Entdeckung des Hermes am ehesten würdig zu sein schien, als eine Schöpfung des Praxiteles gepriesen zu werden, die 1820 auf der Insel Melos gefundene Marmorstatue einer Venus (Abb. 126), ist jetzt als die Arbeit eines Künstlers aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. erkannt worden. Diese Entdeckung schmälert nicht das Verdienst dieses Meisters, von dessen Namen uns ein tückischer Zufall nur die beiden letzten Silben erhalten hat. Nach den Bruchstücken der Inschrift läßt sich nicht erkennen, ob er Alexandros oder Agesandros geheißen hat,

man weiß aber, daß er aus Antiochia am Mäandros, also aus Kleinasien stammte. Die neueren Forschungen haben auch das Rätsel gelöst, das bisher die armlose Göttin hinsichtlich ihres Thuns umgab und an dem viele Gelehrte ihren Scharfsinn erprobt hatten. Der linke Arm war auf einen Pfeiler gestützt, und in der herabhängenden Hand hielt sie einen Apfel, das redende Wappenbild der Insel. Mit der Rechten aber faßte sie nach dem Gewand, das von ihren Hüften herabzugleiten droht. So steht die „hohe Frau von Milo" am Ende der Entwickelung der griechischen Kunst, eine sprechende Zeugin für die Triebkraft dieser Kunst, die nur ihren Untergang fand, als die römischen Eroberer mit rauher Faust den letzten Rest griechischer Selbständigkeit vernichteten und Rom zum alleinigen Mittelpunkt aller Kultur machten.

Dionysos und das bunte Gewimmel seines Gefolges waren ebenfalls Lieblingsgegenstände hellenistischer Kunst. Alle die schwermütigen Statuen und Köpfe des jugendlichen Weingottes (Abb. 127), die tanzenden oder im Weintaumel rasenden Bakchantinnen und Satyrn, die Silene, die Kinder im Arme halten, die ihren Rausch ausschlafenden Jünglinge, mit denen die Museen in Rom, Florenz und Neapel angefüllt sind, sind die schönen, aber kargen Reste einer Kunstblüte, von deren Üppigkeit sie uns nur noch ein schwaches Bild geben. Die schlafende Ariadne (Abb. 128), die Theseus auf der Insel Naxos verlassen hat, gehört ebenfalls diesem Kreise an, und selbst die vielbewunderten sitzenden Statuen römischer Kaiserinnen sind hellenistischen Mustern nachgebildet worden. In der edlen Anordnung der Gewänder, in ihrem Faltenwurf lebt noch ein Echo griechischer Kunst.



Abb. 102. Apoxyomenos (sich abschabender Athlet). Marmornachbildung einer Bronzestatue des Lysippos. Im Vatikan zu Rom.

C. Die griechische Malerei.

Nach den begeisterten Berichten der alten Schriftsteller soll die Malerei der Griechen ihrer Plastik nicht nur ebenbürtig gewesen sein, sondern sie in mancher Beziehung noch übertroffen haben. Wir sind nicht mehr im stande diese Berichte auf ihre Wahrheit hin zu prüfen, da nicht ein einziges Werk der griechischen Malerei großen

Stils auf uns gekommen ist, wir auch nicht einmal, wie bei den Werken der Plastik, in der Lage sind, uns nach späteren Kopien Vorstellungen von den Originalen zu machen. Wir werden aber wohl nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß bei den hohen Lobpreisungen, die jene Schriftsteller sowohl hervorragenden Malern wie einzelnen Kunstwerken gespendet haben, die den südlichen Völkern angeborene Freude an der Farbe wesentlich mitgewirkt und zu einer Überschätzung gegen die Werke der Bildhauerkunst geführt hat und daß die Malerei den Griechen schon darum als etwas ganz Besonderes und Hohes galt, weil sie diese Kunst für eine ureigene Erfindung ihres Volkes hielten. Wohl hatten sie Erzeugnisse orientalischer Malerei in Gestalt von bemalten Thongefäßen kennen gelernt, die sie bald nachbildeten und nach ihrem Geiste umformten; aber von ägyptischen Wand- und Tafelmalereien erfuhren sie erst, als ihre eigene Malerei sich längst zu voller Freiheit, Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit entfaltet hatte. Die griechischen Maler waren in der Perspektive wohl erfahren, sie verfügten über eine reiche Farbenskala, sie verstanden sich auf verschiedenartige Abstufungen der Farbe, auf das, was der moderne Maler Kolorit nennt, auf Beleuchtungseffekte und vielleicht auch schon auf die Feinheiten des Helldunkels. Aber trotz dieser Errungenschaften scheinen sie noch weitab von den Wirkungen geblieben zu sein, die erst die moderne Malerei im Laufe einer Entwickelung durch mehrere Jahrhunderte erreicht hat.



Abb. 103. Herakles Farnese. Im Museum zu Neapel. Marmorkopie des Atheners Glykon nach einer Bronzestatue des Lysippos.

Dafür spricht die Thatsache, daß die griechische Malerei im Gegensatze zur Plastik im römischen Reich keine andauernde Pflege gefunden hat, obwohl gerade ihre am höchsten gefeierten Hauptwerke von den römischen Eroberern aus den griechischen Städten nach Rom entführt worden waren, dort lange Zeit öffentlich zur Schau standen und allgemein bewundert wurden. Während die griechische Plastik auch in Rom noch triebkräftig war, hatte die Malerei offenbar bereits ihren Höhepunkt erreicht und keine neuen Entwickelungskeime mehr zu bieten. Nur in den dekorativen Wandmalereien aus römischer Zeit, die uns vornehmlich in den ausgegrabenen Vesuvstädten und vereinzelt auch in römischen Trümmerstätten erhalten worden sind, klingt noch eine schwache Erinnerung an einige von den Schriftstellern erwähnte Meisterwerke griechischer Malerei nach. Wir möchten danach vermuten, daß die griechische Malerei, soweit sie an der Wand haftete, im wesentlichen dekorativ war, und daß die Tafelmalerei in ihrer Wirkung etwa den bemalten Reliefs gleichkam, die sie nur durch Tiefe der Empfindung übertraf. Ihr Grundzug war ein wesentlich plastischer, entsprechend dem Geiste der gesamten griechischen Kunst.

An Reichtum der Erfindung, an Phantasie und an Anmut der Gestaltung im einzelnen nahm sie es aber mit der Plastik auf. Das lehrt uns ein Blick auf eine Gattung griechischer Kunstdenkmäler, in denen uns vielleicht ein Reflex der Entwickelung der Malerei hohen Stils erhalten ist — auf die griechischen Vasen.

Unter Vasen versteht man im allgemeinen jene bemalten Thongefäße, die sich in großen Massen und in einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen in den Gräbern Griechenlands, Italiens und Siciliens als Beigaben für die Toten vorgefunden haben und uns nicht bloß ein Spiegelbild der griechischen Kunsttechnik bieten, sondern auch einen tiefen Einblick in den Glauben, den Kultus und die vielfältigen Regungen und Bethätigungen des griechischen Volkslebens gewähren. Obwohl meist nur von Handwerkern für den Totenkultus, also ohne Zweckbestimmung, gearbeitet, stellen sie doch die Formen der verschiedenartigen Vorrats- und Gebrauchsgefäße dar, deren sich die Griechen im Leben bedienten. Auch in diesen handwerklichen Erzeugnissen ist der griechische Kunstgeist, der alle Bedürfnisse des Menschen, seine Kleidung, seine Bewaffnung, seinen Schmuck, sein Hausgerät, seine Trinkgefäße, selbst das zuletzt am meisten geläufige Tauschmittel im Handelsverkehr, die Münzen, mit gleicher Liebe umfaßte, in seiner vollen schöpferischen Kraft lebendig, und die Form, die, von den plumpen, bauchigen Gefäßen des Orients ausgehend, sich allmählich zu der höchsten Anmut griechischen Kunststils verfeinerte, wurde stets noch durch die Reize der Malerei geadelt.

In der Entwickelung der griechischen Vasenmalerei unterscheidet man drei Perioden. Die erste umfaßt die Gefäße orientalischen Stils, die etwa seit dem achten Jahrhundert v. Chr. vornehmlich in Korinth, dem damaligen Haupthafenplatze Griechenlands, angefertigt und von da über alle Teile Griechenlands verbreitet wurden. Die Muster, nach denen die korinthischen Töpfer arbeiteten, waren ihnen durch die Schiffe der Phönizier aus dem Orient gebracht worden. In der Ornamentik wie in der Aneinanderreihung von Löwen, Panthern, Tigern und anderen exotischen Tieren, die den Bauch der Gefäße bandartig umgaben, ist die Einwirkung orientalischer Gewebe deutlich zu erkennen. Auf den gelblichen Thon der Gefäße wurden die Figuren und Ornamente in bräunlicher Farbe mit spärlicher Verwendung von Rot, Weiß und Violett aufgetragen (Abb. 129). Erst allmählich wurden die orientalischen Figuren durch einheimische, durch Krieger und Pferde, dann durch ganze Darstellungen von Kämpfen, Jagden, feierlichen Prozessionen verdrängt, bis endlich das nationale Element in Gestalt von Szenen aus heimischen Heldensagen zum Durchbruch kam. Diese Wandlung zu einem national-griechischen Stil scheint sich wiederum im Hauptsitze griechischer Kultur, auf attischem Boden vollzogen zu haben. In Athen entstand schon im sechsten Jahrhundert ein Stadtviertel, das nur von Töpfern bewohnt wurde und



Abb. 104. Torso vom Belvedere. Im Vatikan zu Rom.

danach Kerameikos hieß. Hier bildete sich die zweite Entwickelungsphase der Vasenmalerei aus, der sogenannte schwarzfigurige Stil; denn fortan wurden die Figuren auf den roten Thongrund mit einem schwarzen glänzenden Firnis aufgetragen, dessen Dauerhaftigkeit noch heute die höchste Bewunderung erregt. In den schwarzen Silhouetten der Figuren wurden die Einzelheiten der Körpergliederung, der Gewandfalten ꝛc. durch eingeritzte Linien angedeutet, so daß der rote Grund durchschien. Nur nackte weibliche Gestalten wurden in weißer Farbe zu besserer Unterscheidung von den männlichen aufgemalt (Abb. 130). Schon um die Wende des sechsten Jahrhunderts hatte sich aber der koloristische Sinn der griechischen Maler so weit entwickelt, daß ihnen die schwarzen, immerhin einförmigen Figuren auf rotem Grunde nicht mehr genügten. Sie entschieden sich jetzt für das umgekehrte Verfahren, indem sie den Körper des Gefäßes mit dem schwarzen Firnis überzogen und aus diesem die Umrisse der Figuren aussparten, die sie jetzt im einzelnen nach freiem Belieben feiner ausführen und lebendiger gestalten konnten. Dem Gange der gesamten griechischen Kunst entsprechend waren die Darstellungen auf den rotfigurigen Gefäßen während der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts noch steif und gezwungen, bis sich dann von Stufe zu Stufe jene malerische Freiheit und Mannigfaltigkeit entwickelten, die in den namentlich in unteritalischen Gräbern gefundenen Prachtamphoren ihren Höhepunkt erreichten (Abb. 131).



Abb. 105. Alexander der Große. Marmorbüste im Louvre zu Paris.

Zu den ursprünglichen Grundfarben Schwarz und Rot traten alle anderen hinzu, und in den Zeiten üppiger Prachtliebe, die bereits den Verfall der Kunst andeutet, wurde auch von Vergoldung reichlicher Gebrauch gemacht. Nicht minder stolz als der Vasenmaler auf seine Kunst war auch — mit Recht — der Bildner des Gefäßes, der oft seinen Namen neben dem des Malers nennt.

Die ungeheure Produktion, die zur Befriedigung aller Bedürfnisse der griechischen Kolonien erforderlich war, ist, wie uns die Inschriften und namentlich auch die Darstellungen auf den Vasen — meist attische Gottheiten, attische Mythen und attische Volks- und Familienbilder — lehren, fast ausschließlich von Athen bestritten worden, und in Athen fand auch der erste große Maler, den uns die alten Schriftsteller zu nennen wissen, der von der Insel Thasos gebürtige Polygnotos, seit etwa 470 v. Chr. ein Feld ergiebiger Thätigkeit. Er führte umfangreiche Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden und Hallen, meist Darstellungen aus dem Leben und den Kämpfen der Griechen vor Troja und der attischen Helden aus; aber aus den lobpreisenden Berichten der Alten läßt sich nur soviel feststellen, daß er erst in den Anfängen der Malerei stand, daß er wohl einen stark ausgeprägten Sinn für das Großartige hatte, daß ihm aber der Sinn für das eigentlich Malerische noch verschlossen war, weil er sich noch mit einer Farbe begnügte. Seine Gemälde werden also kaum anders gewirkt haben als einfarbig bemalte Reliefs.

Eine andere Richtung schlug die griechische Malerei erst ein, als sie sich von der Wandfläche unabhängig machte und zur Tafelmalerei, d. h. zum beweglichen Bilde, überging. Als die ersten Meister vollendeter Tafelmalerei werden Zeuxis und Parrhasios gerühmt, die beide von der ionischen Schule ausgegangen waren und während der Zeit des peloponnesischen Krieges, also im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts, meist in Athen thätig gewesen zu sein scheinen, was sich auch in einigen Anekdoten von ihrer Rivalität widerspiegelt. Zeuxis soll so natürliche Weintrauben gemalt haben, daß die Vögel daran pickten, Parrhasios aber habe seinen Nebenbuhler selbst getäuscht, indem er einen Vorhang über die Trauben malte, den Zeuxis entfernen wollte. Daraus würde sich wenigstens ergeben, daß beide schon ein hohes Maß von Naturwahrheit erreicht hatten. Sonst werden uns nur allgemeine Andeutungen über den Charakter ihrer Kunst und ihrer Werke gemacht.



Abb. 106. Betender Knabe. Bronze. Im Königl. Museum zu Berlin.

Danach scheint Zeuxis besonders schöne Einzelfiguren in ruhigem Zustande gemalt, gelegentlich auch idyllische Motive behandelt zu haben. Am meisten wurden seine für die unteritalische Stadt Kroton gemalte Helena, zu der ihm die Bürger von Kroton die fünf schönsten Mädchen der Stadt als Modelle zur Verfügung gestellt hatten, und eine Kentaurenfamilie gerühmt, in der besonders das gemütvolle Moment des Familienidylls zum Ausdruck gekommen sein soll. Parrhasios bevorzugte dagegen mehr solche Stoffe, bei denen er seelische Zustände und Kämpfe in den Angesichtern seiner Figuren veranschaulichen konnte. In einem ob seiner Wunde wehklagenden Philoktet und in einem Wahnsinn heuchelnden Odysseus betonte er vorzugsweise das pathologische Moment, worin ihn aber ein dritter großer Maler dieser Zeit, Timanthes, noch übertroffen haben soll, dessen hervorragendstes Werk, die Opferung der Iphigenie, uns wenigstens in der Komposition und in einigen Hauptmotiven in einem pompejanischen Wandgemälde erhalten ist.

Alle diese Maler und andere, deren Namen uns überliefert sind, stellte aber Apelles aus der ionischen Stadt Kolophon in den Schatten, in dem die griechische Malerei ihren Höhepunkt erreichte. Von König Philipp von Makedonien an seinen Hof berufen, blieb er auch als dessen Hofmaler der treue Begleiter Alexanders, der sich von keinem anderen malen ließ. Er wird als ein dem Praxiteles nicht nur ebenbürtiger, sondern auch geistig verwandler Künstler geschildert, zu dessen Hauptvorzügen neben einer vollendeten Meisterschaft in Zeichnung, Modellierung und Kolorit geistreiche Lebendigkeit der Darstellung und hohe Anmut gehörten. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der aus dem Meere auftauchenden Aphrodite, die ihr Haar mit den Händen auswindet. Von seinem Standort, dem Asklepiostempel auf der Insel Kos, wurde es wie die Mehrzahl der Meisterwerke griechischer Malerei später nach Rom überführt, wo es zu Grunde ging.

Aus der folgenden Zeit werden uns noch viele andere Namen von berühmten Malern genannt und ihre Hauptwerke aufgezählt. Wir ersehen daraus wenigstens, daß alle Gattungen, die von der modernen Malerei gepflegt werden, bereits den griechischen Künstlern geläufig waren. Als erster Genremaler, der Scenen aus dem Volksleben, etwa im Stile der Niederländer, malte, wird Peiraeikos genannt, der schon den Übergang zu der hellenistischen Epoche bildet, in der sich die Malerei parallel der Plastik entwickelte. Neben der Landschaftsmalerei waren besonders pathetische und tragische Gegenstände beliebt. So stellte Timomachos von Byzanz, der hervorragendste Maler dieser Zeit, einen Ajas, der aus seiner Raserei erwacht, und eine Medea dar, die über dem Mord ihrer Kinder brütet. Diese Gestalt ist uns wahrscheinlich in einem pompejanischen Wandgemälde erhalten (Abb. 133). Die Malerei war also bereits so weit gediehen, daß sie sich die schwierigsten psychologischen Aufgaben stellen konnte, und was sie in dieser

hellenistischen Zeit in der Komposition, in der Beherrschung der großen Massen und in dramatischer Lebendigkeit der Schilderung zu leisten vermochte, wird uns deutlich durch das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht in Neapel veranschaulicht, das, die Begegnung Alexanders mit dem Perserkönig Darius mitten im wildesten Getümmel der Schlacht bei Issos darstellend, sicherlich einem berühmten Werke eines hellenistischen Künstlers nachgebildet ist.

Auch das Mosaik, die Mosaikmalerei, d. h. die Herstellung eines Gemäldes durch Zusammensetzen von farbigen Marmorwürfeln oder -stiften, war eine Erfindung dieser Zeit, die später von den Römern ebenso eifrig nachgeahmt wurde wie die dekorative Malerei der Griechen. Als besonders geschickter Meister in Mosaik, das vornehmlich zum Belag der Fußböden in Speisezimmern und anderen bevorzugten Räumen, aber wohl auch zur Wandbekleidung verwandt wurde, wird Sosos von Pergamon genannt. Von seiner Kunstfertigkeit erweckt das berühmte



Abb. 107. Ringergruppe. In den Uffizien zu Florenz.

Taubenmosaik im kapitolinischen Museum, die Kopie eines seiner Hauptwerke, eine hohe Vorstellung (Abb. 132).

Sonst haben sich nur wenige Wandgemälde im engeren Sinne des Wortes, also selbständige, nicht dekorative Werke, erhalten, die uns einen Begriff von dem Wesen der hellenistischen Malerei geben können. Das künstlerisch wertvollste ist die nach ihrem ersten Besitzer, dem Kardinal Aldobrandini benannte, 1606 in Rom gefundene aldobrandinische Hochzeit, eigentlich die Schmückung einer Braut und ihre sanfte Ermahnung zum Empfang des sehnsüchtig an der Schwelle harrenden Bräutigams durch Aphrodite und die Göttin der Überredung (Abb. 134). Aber auch aus diesem Bilde der Spätzeit griechischer Malerei läßt sich erkennen, daß die griechischen Maler im wesentlichen plastisch empfanden und gleichsam im Reliefstil malten.



Abb. 108. Sog. Alexander-Sarkophag aus den Königsgräbern in Sidon. Im Museum zu Konstantinopel.

2. Die italisch-römische Kunst.

Bevor die römischen Eroberer nach der Bezwingung Griechenlands durch die Masseneinfuhr der aus den Hauptstädten von Hellas und Kleinasien geraubten Kunstwerke Geschmack an griechischer Kunst gewannen und mit der griechischen Bildung auch die griechische Kunst dem Ausbau und dem Schmuck ihrer Hauptstadt dienstbar machten, waren Jahrhunderte verstrichen, während welcher sich auf italischem Boden eine heimische Kunstübung entwickelt hatte und zu verhältnismäßig hoher Blüte gediehen war. Sie erstreckte sich über ganz Mittelitalien und scheint ihren Höhepunkt unter dem Volke der im Norden ansässigen Etrusker oder Tusker erreicht zu haben, deren Name sich noch in der modernen Bezeichnung Toscana erhalten hat. Freilich ist diese Kunstübung nicht auch heimischen Ursprungs gewesen, und den geringsten Anteil an ihr hat jedenfalls das kriegerische Hirtenvolk gehabt, das sich den Landstrich zu beiden Seiten des unteren Tiberlaufs als Ansiedlungsplatz erkoren hatte. Seit den ältesten Zeiten ist es das Schicksal Roms gewesen, daß es in allen Dingen, die



Abb. 109. Bauer, seine Kuh zu Markt treibend. Alexandrinisches Relief. In der Glyptothek zu München.

Handwerk und Kunst betrafen, bei den Völkern, die es durch die Gewalt seines Schwertes unterworfen hatte, in die Schule gehen mußte oder ganz auf ihre Hilfe angewiesen war.

In dem alten Etrurien haben sich, namentlich in den umfangreichen, oft zu ganzen Totenstädten ausgedehnten, unterirdischen Gräberanlagen, die zahlreichsten Überreste altitalischer Kunst erhalten, und darum hat man sich gewöhnt, ihre Erzeugnisse vorzugsweise als etruskische zu bezeichnen, obwohl die in Latium und anderen Landschaften Mittelitaliens entdeckten Denkmäler der Kunst und des Kunsthandwerks nur geringe, meist durch örtliche Gewohnheiten und anders geartete religiöse Vorstellungen bedingte Unterschiede von den etruskischen zeigen.



Abb. 110. Schale mit dem Bilde der Stadtgöttin Alexandria. Aus dem Silberschatz von Boscoreale. Im Louvre zu Paris.

A. Die etruskische Kunst.

Während der Ursprung der Etrusker zur Zeit noch für die Forschung in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt ist, beginnt sich das Dunkel, das lange auch über dem Ursprung ihrer Kunst gelagert hatte, allmählich zu lichten. Mehr und mehr häufen sich die Beweise dafür, daß dieses Volk, das politisch ein von den übrigen Bewohnern Mittel- und Unteritaliens streng abgeschlossenes Dasein führte, meist in wohlbefestigten, einsamen Bergstädten hausend, sich allen Einflüssen fremder Kultur ungemein zugänglich erwies. Wie allen Völkern an den Ufern des Mittelländischen Meeres wurden auch den Etruskern, die schon im achten Jahrhundert mit der See Fühlung gewonnen hatten und mit ihren Schiffen Tauschhandel trieben, die Erzeugnisse asiatischer, besonders assyrischer und ägyptischer Kultur und Kunst durch die Phönizier vermittelt, denen sich später die Bewohner der blühenden griechischen Kolonien Unteritaliens und Siziliens gesellten, indem sie ihrerseits als Zwischenhändler die Erzeugnisse des griechischen Mutterlandes nach Etrurien überführten. Wenn man aus der verschiedenen Art, wie orientalische und griechische Einflüsse auf etruskische Kunst und etruskisches Kunsthandwerk wirkten, einen Rückschluß auf die Stammeszugehörigkeit der Etrusker ziehen darf, so würde die stärkere Neigung zu asiatischen Kunstformen für semitischen Ursprung sprechen. Wie der Sinn der Phönizier war auch der der Etrusker mehr auf das Nüchterne und Praktische gerichtet, und die Kunstfertigkeit, die auf die Herstellung prunkender Metallarbeiten,



Abb. 111. Becher mit Totengerippen. Aus dem Silberschatz van Boscoreale. Im Lauvre zu Paris.

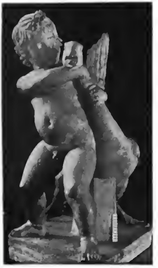


Abb. 112. Knabe mit der Gans. Im Louvre zu Paris.

auf den Erzguß, auf Schmucksachen gerichtet war, war erheblich größer als der Drang, die künstlerische Phantasie auch in Werken der hohen, idealen Kunst zu bethätigen. Das Bedürfnis danach schien den Etruskern vielmehr durch die Griechen völlig gedeckt zu sein, deren künstlerische Formensprache sie in allen ihren Wandlungen, vom strengen Stil bis zu freier Entfaltung, freilich mit geringem Verständnis, nur rein äußerlich nachahmten, wobei sie auch die griechischen Götterbildungen in ihren religiösen Vorstellungskreis aufnahmen. Dagegen waren „tyrrhenische (d. h. tuskische) Erzarbeiten" auch bei den Griechen geschätzt, und die in den Gräbern gefundenen etruskischen Schmucksachen haben bis in die neueste Zeit als edle Vorbilder befruchtend auf das moderne Kunsthandwerk eingewirkt.

Die Anfänge der etruskischen wie der ganzen mittelitalischen Baukunst haben sich parallel der hellenischen entwickelt, ohne daß eine Beeinflussung durch griechische Werkmeister stattgefunden zu haben braucht. Das Auftürmen roher oder unregelmäßig behauener Steinblöcke zu Befestigungsmauern, zu geschützten Unterkunftsräumen war eine Kunst, die der Selbsterhaltungstrieb eingegeben hatte. Die „kyklopische Bauweise", wie sie in Hellas genannt wurde, war auch der Urbevölkerung von Mittelitalien vertraut, und die gewaltigen Reste „kyklopischer Mauern", die sich nicht bloß in den Bergstädten Etruriens, sondern auch in denen der Volsker und Herniker im südlichen Teile Mittelitaliens erhalten haben, beweisen, daß die alten Etrusker und Latiner in der Kühnheit ihrer Befestigungsbauten die gleichzeitigen Hellenen vielleicht noch übertrafen. Auch in der weiteren Entwickelung ihrer Baukunst überwog immer die Rücksicht auf das Nützliche die Neigung zu einer künstlerischen Veredelung der Bauformen. Die Etrusker waren, nach moderner Auffassung, mehr Ingenieure als Baukünstler. Sie sollen zuerst keilförmig zugeschnittene Steine so geschickt zusammengefügt haben, daß daraus der **Bogen** entstand und damit statt der horizontalen Balkendeckung ein neues raumbildendes Prinzip in die Baukunst eingeführt wurde, und aus dem gewölbten Bogen soll unter ihren Händen zuerst der Gewölbebau entstanden sein. Wenn ihnen auch in neuester Zeit mit guten Gründen das Verdienst der Erfindung des Gewölbebaues abgesprochen worden ist, weil dessen Anfänge auch bereits auf die Wiege aller Kultur, auf den Orient, weisen, so haben die Etrusker jedenfalls diese Bauweise in Mittelitalien heimisch gemacht und später auch nach Rom übertragen, wo sie zu einem der Hauptmerkmale spezifisch römischer Baukunst ausgebildet wurde. In der Anlage von Wasserleitungen, von Kanälen, die Seen entwässerten und, wenn es nötig war, durch hemmende Berge getrieben wurden, und von unterirdischen Brunnenmündungen sind die Etrusker die Lehrmeister der Römer gewesen, und etruskische Baumeister haben auch in dem nach der Vertreibung der Könige zur Republik gewordenen Rom nach heimischem Muster die ersten Tempel errichtet, nach der Überlieferung schon vor dem Ausgang des sechsten Jahrhunderts v. Chr.



Abb. 113. Eros und Psyche. Im kapitolinischen Museum zu Rom.

Von den *etruskischen Tempeln* hat uns der römische Architekt Vitruvius eine Beschreibung hinterlassen, nach der Gottfried Semper eine Wiederherstellung versucht hat (Abb. 135 u. 136). Wenn auch die Ausgrabungen der neuesten Zeit mannigfache Abweichungen von den Angaben Vitruvs ergeben haben, so hat Vitruv doch das Wesentliche des etruskischen Tempels richtig erkannt und darauf seine Beschreibung gegründet. Danach stellt er sich als ein Mischgebilde aus griechischen und ägyptischen Mustern dar. Der eigentliche Tempel, dessen durch Säulen geöffnete, von einem Giebeldreieck gekrönte Vorhalle griechischen Vorbildern nachgeahmt war, war nach ägyptischer Art von Hallen und Vorhöfen umschlossen. Etwas den Etruskern Eigenes war vielleicht nur seine Erhöhung über das Niveau des Erdbodens, weshalb aus dem Vorhof eine vielstufige Treppe zu ihm emporgeführt wurde. Diese Treppe blieb, neben der Teilung des Inneren in Schiffe, auch das charakteristische Merkmal fast aller römischen Tempel.



Abb. 114. Alte Hirtin.
Im kapitolinischen Museum zu Rom.

Zahlreicher und besser erhalten als die Überreste der Mauern, Stadtthore, Quellenhäuser und Tempelfundamente sind die *etruskischen Gräber*, die in zwei große Gruppen, in oberirdische und unterirdische, zerfallen. Die ältesten der ersten Gruppe waren ursprünglich aus Erde aufgeschüttete Hügel, die sich auf rundem oder viereckigem steinernen Unterbau erhoben. Später trat an die Stelle des Erdhügels seine Nachbildung in Stein in Gestalt eines spitzen Kegels. Auch diese Gräber finden ihre Vorbilder in Kleinasien ebenso wie die in den natürlichen Felsen gehauenen Grabkammern, die mit gemeißelter Fassade versehen waren. Aber im allgemeinen wurde die Steinplastik von den Etruskern weniger geübt als die Bildnerei in Thon. Die Giebel ihrer Tempel schmückten sie mit in Thon gebrannten Statuen und Reliefs mit figürlichen Darstellungen. Von letzteren haben sich noch zahlreiche Stücke erhalten, und auch von der figürlichen Plastik der Etrusker erhält man noch eine Vorstellung aus den großen Thonsarkophagen, auf denen gewöhnlich Ehepaare, auf ihren Ruhebetten lagernd, dargestellt waren (Abb. 137). In den Köpfen zeigt sich wohl ein Streben nach Individualisierung und nach natürlicher Lebendigkeit; für den Organismus des menschlichen Körpers zeigten die etruskischen Bildner



Abb. 115. Der Nil. Im Vatikan zu Rom.



Abb. 116. Sterbender Gallier. Im kapitolinischen Museum zu Rom.

aber nur ein geringes Verständnis, und dieses scheint ihnen auch erst aufgegangen zu sein, als Etrurien seine Selbständigkeit verloren hatte und unter römische Herrschaft gekommen war. Es giebt wenigstens einige Erzfiguren, die teils durch etruskische Aufschriften, teils durch ihren Fundort als Erzeugnisse etruskischer Kunst gesichert erscheinen, wie z. B. ein Knabe mit einer Gans, der aus Cortona stammt, später aber nach Leiden in Holland gekommen ist, und die am Trasimenischen See gefundene Statue des Römers Aulus Metellus mit der Gebärde eines Redners (jetzt in Florenz). Aber diese Werke tragen deutlich das Stilgepräge des dritten oder gar zweiten Jahrhunderts v. Chr., gehören also einer Zeit an, wo bereits griechische Künstler in Mittelitalien thätig waren und die einheimischen von diesen gelernt hatten. Zwei andere berühmte Erzwerke, die phantastische, bei Arezzo gefundene Figur des von den Griechen „Chimaera" genannten Fabeltieres, jetzt in Florenz, und die sogenannte kapitolinische Wölfin (Abb. 138), die lange Zeit als das Wahrzeichen, das Wappentier Roms verehrt wurde, bis man die beiden, an ihren Eutern saugenden Knaben Romulus und Remus als eine in der Renaissancezeit der Sage zuliebe gemachte Zuthat erkannte, sind durch die Forschung unserer Zeit als Erzeugnisse griechischen oder griechisch-römischen Kunstfleißes erkannt worden.

Auch die in großen Mengen in den etruskischen Gräbern gefundenen, bemalten Thongefäße waren ursprünglich griechische Importware, an der sich allmählich die einheimische Industrie heranbildete, bis sie sich zu selbständiger Produktion befähigt glaubte. Sie ahmte alles nach, vergröberte aber auch alles. Auch in den Wandgemälden der etruskischen Gräber spiegeln sich die Wandlungen des Stils in der griechischen Vasenmalerei wieder, und der Inhalt der Darstellungen war auch zum Teil griechisch. Zum anderen Teil machten sich aber auch die etruskischen Religionsvorstellungen geltend, die, im Gegensatz zu dem heiteren Götterglauben der Griechen, in einem finsteren Aberglauben wurzelten und namentlich um das Leben der Menschen nach dem Tode höchst besorgt waren. Die dem Körper entflohene Seele wurde nach dem Glauben der Etrusker dann ein Gegenstand des Kampfes zwischen guten und bösen Dämonen, und diese letzteren sind in den Grabmalereien in so grauenvoller Gestalt verkörpert worden, daß selbst Michelangelo, wie eine überraschende Entdeckung in der neuesten Zeit dargethan hat, Motive für seine Teufelsgesellen beim Jüngsten Gericht aus etruskischen Gräbern geschöpft hat. Aus diesen Wandmalereien geht aber auch hervor, daß die Etrusker trotz ihrer Wehrhaftigkeit, gerade wie die Assyrer, ein sinnliches, dem üppigsten Lebensgenuß fröhnendes Volk waren, und diese Seite ihres Charakters tritt auch in einer großen Gruppe von Kunstwerken hervor, die man als specifisch etruskische Erzeugnisse gelten lassen muß, wenn auch hier wieder griechische Malereien als Vorbilder gedient haben, in den in etruskischen Gräbern gefundenen Metallspiegeln, auf deren Rückseiten Darstellungen aus der griechischen und etruskischen Mythologie, aber auch aus dem täglichen Leben der Etrusker, bisweilen sehr kunstvoll und mit griechischer Anmut (Abb. 139), bisweilen auch nur roh und flüchtig eingraviert sind. Neben den Spiegeln versahen die etruskischen Künstler auch cylindrische, zur Aufnahme

von Toilettegeräten bestimmte Kasten (sogenannte Cisten) mit solchen Gravierungen, deren Technik übrigens schon den Griechen geläufig war. Das berühmteste dieser Kästchen, die sogenannte Ficoronische Cista im Museum des Jesuitenkollegiums in Rom, ist an den Außenwandungen mit Scenen aus der Argonautensage geschmückt und durch die Inschrift als ein Werk des in Rom thätigen Novios Plautios bezeugt. Der freie Stil der Zeichnung und die Gewandtheit der Darstellung bezeugen abermals, daß um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. die griechische Kunst auf mittelitalischem Boden bereits feste Wurzeln gefaßt hatte.

Eine für die Etrusker besonders charakteristische Gruppe von Kunstwerken bilden endlich die in großer Zahl gefundenen, meist aus Alabaster gefertigten, ursprünglich bemalten und vergoldeten Aschenkisten (Urnen), die aus der letzten Zeit etruskischer Kunstübung stammen und im Grunde nur beträchtlich verkürzte Nachahmungen der älteren Thonsarkophage sind, die außer Gebrauch gekommen waren, nachdem sich die Sitte der Leichenverbrennung allgemein verbreitet hatte. Auf dem Deckel liegt gewöhnlich die Gestalt des Toten, und die Seitenflächen sind mit Reliefs, Scenen aus dem täglichen Leben oder aus der Mythologie, wieder in mehr oder weniger roher Nachahmung griechischer Vorbilder, geschmückt.

Eine Sonderstellung wird man demnach der etruskischen Kunst kaum einräumen können. Aber die Etrusker dürfen wenigstens das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, den Boden für die Aufnahme der hohen griechischen Kunst bereitet und alle technischen Kräfte so weit ausgebildet zu haben, daß die Römer die gewaltigen Aufgaben lösen konnten, an die sie nach Aufrichtung ihres Weltreichs zunächst in ihrer Hauptstadt alsbald herantraten.

B. Die römische Kunst.

Wenn die römische Kunst an schöpferischer Kraft, an Reichtum der Phantasie und im Adel der Formenbildung hinter der griechischen zurückgeblieben ist, so hat sie ihre Lehrmeisterin an Kühnheit und Großartigkeit ihrer Pläne und an Energie in ihrer Ausführung übertroffen. Freilich haben sich die Römer dabei vorwiegend fremder Hände bedient. Wie sie in den letzten Zeiten der Republik die Tempel in ihrer Hauptstadt und ihre Nutzbauten von etruskischen Werkleuten ausführen ließen, zogen sie, nachdem Griechenland und der griechische Orient ihren Eroberungszügen zum Opfer gefallen waren, mit den griechischen Kunstwerken auch die brotlos gewordenen griechischen Künstler nach Rom hinüber. Was sie daheim



Abb. 117. Galliergruppe. Im Palazzo Buoncampagni zu Rom.



Abb. 118. Getötete Amazone. Im Museum zu Neapel.

besaßen, kontrastierte in seiner Armseligkeit so grell mit den Prachtbauten des Orients, daß sie mit der allen Eroberern eigenen Hast in kürzester Frist ganz Rom umgestalten wollten, damit die Hauptstadt der neuen Welt an Schönheit und Pracht die alte Kulturstätte Athen und die späteren Herrschersitze Alexandria, Antiochia und Pergamon überträfe. So trat die Baukunst in den Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen der Römer, und sie ist auch ihre führende Kunst, so recht eigentlich die Kunst des öffentlichen Lebens geblieben, während die Plastik nur eine dienende Rolle spielte oder in selbständigen Schöpfungen nur der Eitelkeit der römischen Cäsaren und ihrer Gemahlinnen und dem Luxusbedürfnis der reichen Leute zu schmeicheln hatte. Die Malerei wurde ausschließlich Wanddekoration oder Mosaik. Ein Bedürfnis für Tafelgemälde, deren Standort beliebig gewechselt werden konnte, scheint nicht vorhanden gewesen zu sein.



Abb. 119. Der Schleifer. In den Uffizien zu Florenz.



Abb. 120. Zeus und Athena im Gigantenkampf. Vom Zeusaltar zu Pergamon. Im Königlichen Museum zu Berlin.

a) Die römische Baukunst.

Mit richtigem Blick hatten die Römer erkannt, daß die griechische Baukunst über eine gewisse Grenze nicht hinauskonnte, weil das Princip ihrer Deckenbildung auf den wagerecht über die Säulen gelegten Steinbalken beruhte. Gewaltig wirkende Innenräume mit Bedeckungen zu schaffen, die neben der größeren Raumentfaltung zugleich ein wechselndes Spiel des Lichtes gestatteten und dadurch die malerische Wirkung erhöhten, war nur durch die folgerichtige Ausbildung des Gewölbebaues zu erreichen. Die Römer haben ihn ebensowenig erfunden wie die Etrusker. Seine Ursprünge sind eher im griechischen Orient zu suchen. Aber die Römer haben den Gewölbebau in feste Regeln gebracht und diese Regeln dem romanischen Mittelalter überliefert. Es ist nicht ihr einziges, aber ihr höchstes Verdienst, das sie sich um die Förderung der baukünstlerischen Fortschritte bis auf die Gegenwart erworben haben. Mit der souveränen Freiheit der Eroberer haben sie auch die griechischen Zierformen umgestaltet und namentlich in ihrer Prachtwirkung gesteigert. Die einfachen Formen des



Abb. 121. Laokoongruppe. Von Agesandros, Athanodoros und Polydoros. Im Vatikan zu Rom.

dorischen und ionischen Baustils wurden selten verwendet; nur das korinthische Säulenkapitäl entsprach dem Geschmack der Römer, die sich aber nicht begnügten, den Blätterkranz zu verdoppeln, vielmehr auch noch die Voluten des ionischen Kapitäls einfügten und die Blätterreihen mit menschlichen Figuren belebten. In den auf diese Weise erweiterten Kapitälen, die später den Namen Kompositkapitäl (zusammengesetztes Kapitäl) erhalten haben, sind wohl die Vorbilder der mittelalterlich-romanischen Bilderkapitäle zu sehen.

Die einfachste, schon von den Etruskern angewandte Form der Wölbung war das Tonnengewölbe, das zwei einander gegenüber liegende Wände durch Halbkreisbogen überdacht. Je weiter dieses Gewölbe über den Raum hinweg in die Länge geführt wurde, desto stärker belasteten die aus keilförmig zugespitzten Steinen geführten Bogen die Seitenwände, auf die sie sich stützen mußten, und dieser konstruktiven Schwierigkeit wurde durch das wahrscheinlich erst in römischer Zeit erdachte Kreuzgewölbe begegnet, das dadurch entsteht,

daß sich zwei Tonnengewölbe rechtwinklig durchschneiden und so die Last, der sogenannte Gewölbeschub, auf mehrere Pfeiler statt auf zwei Wände verteilt wird (Abb. 140 u. 141). Dieses Kreuzgewölbe, das die Wölbung in vier Bogendreiecke oder Kappen teilt, ist im Mittelalter bei Kirchenbauten die geläufigste Form der Wölbung geworden und bis jetzt in Anwendung geblieben, während das Tonnengewölbe meist nur noch in der leichten Form der Holzkonstruktion, in neuester Zeit auch in der Form des Kleeblattbogens vorkommt. Als die vollendetste Form der Wölbung entstand unter den Händen der griechisch-römischen Baukünstler die **Kuppel**, die sich als eine innen hohle Halbkugel darstellt. In der Konstruktion der Kuppelgewölbe erreichte die Baukunst der Römer ihren Höhepunkt, und möglichst kühn aufstrebende Kuppeln zu wölben, ist seit den Zeiten der Renaissance, die unmittelbar an die Römerbauten anknüpfte, das höchste Ziel baukünstlerischen Ehrgeizes.

Wohl waren die Römer in der ersten Zeit beflissen, die klassischen Formen griechischer Tempel nachzuahmen. Lange hielt aber diese Neigung zu edler Einfachheit nicht vor. Auch unterschied sich der römische Tempel, der aus italischen Kultusgewohnheiten entstanden war, schon von vornherein von dem griechischen durch seinen hohen Unterbau, der eine größere Prachtentfaltung zur Folge hatte. Aus dem Kultus erklärt es sich auch, daß der römische Tempel auch der Kaiserzeit auf drei Seiten geschlossene Wände zeigte, die durch Halbsäulen gegliedert waren. Solcher Tempel sind noch mehrere vorhanden, in Rom der sogenannte Tempel der **Fortuna virilis** (der mannhaften Fortuna) und als das am besten erhaltene Denkmal römischer Baukunst in Nimes in Südfrankreich das dort sogenannte Maison carrée (das viereckige Haus), ein Heiligtum, das dem Kultus der vergöttlichten Prinzen Gaius und Lucius, der Enkel des Augustus, gewidmet war (Abb. 142). Auf diesen verhältnismäßig noch einfachen Grundlagen wurden die Tempel in der späteren Kaiserzeit immer prunkvoller gestaltet. Ein zum Teil wohlerhaltenes Beispiel einer solchen Prachtanlage bietet der Tempel des Antoninus und der Faustina an der Nordseite des römischen Forums aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. In seinem Umfang blieb er aber weit zurück hinter dem kolossalen Doppeltempel der Venus und Roma, den Hadrian gegenüber dem Kolosseum erbaute und von dem sich noch ein Teil der Umfassungsmauern erhalten hat. Die Rückseiten der beiden Tempel, die in halbkreisförmigen, von Halbkuppeln überwölbten Nischen, den sogenannten **Absiden**, die Götterbilder enthielten, stießen zusammen, und an den entgegengesetzten Seiten waren weite Vorhallen vorgelagert. Das Ganze aber war in einer Länge von 170 und einer Breite von 100 Metern mit Hallen umgeben, die von Granitsäulen getragen wurden, die, wie die Trümmer ergeben, einen Durchmesser von mehr als einem Meter hatten.

Von einer anmutigeren Seite zeigt



Abb. 122. Der farnesische Stier. Im Museum zu Neapel.

sich der römische Tempelbau in den von Säulen umgebenen Rundtempeln, die in Griechenland keine Vorbilder haben, sondern auf altitalische Baugewohnheiten zurückgehen. In Rom und seiner nächsten Umgebung findet man noch drei solcher Rundtempel in vortrefflicher Erhaltung. Bei zweien von ihnen, den Rundtempeln auf dem Rindermarkt (Forum boarium) in Rom (Abb. 143) und dem sogenannten Sibyllentempel in Tivoli, die beide als Heiligtümer der Vesta gelten, ist um die kreisrunde Cella ein Kranz von Säulen gelegt, die ehemals ein Kuppelgewölbe



Abb. 123. Der borghesische Fechter. Im Louvre zu Paris.

trugen. Der berühmteste Rundbau, das sogenannte Pantheon des Agrippa, das ursprünglich von dem Schwiegersohne des Augustus errichtet worden war und wahrscheinlich mit den dahinterliegenden, ebenfalls von Agrippa erbauten Thermen in Verbindung gestanden hat, ist dagegen an den Seiten geschlossen. Nur dem Eingang ist später eine von Granitsäulen getragene, dreischiffige Vorhalle vorgelegt worden. Wie sich dieser Rundbau, der namentlich wegen der prächtigen Gestaltung seines Innern, wegen der gewaltigen Kuppelwölbung auf die Baukunst der Renaissance

von starkem Einfluß gewesen ist, jetzt darstellt, ist er ein Werk aus der Zeit Hadrians, der den durch Brand zerstörten Bau des Agrippa, wie es scheint, von Grund auf, wenn auch unter Wahrung des ursprünglichen Plans (Abb. 144) erneuern ließ. Von außen nur ein schlichter Ziegelbau, war er im Inneren desto reicher mit kostbarem Marmor und mit Bronzeschmuck ausgestattet. Nur ein Teil dieser prächtigen Ausstattung hat sich erhalten. Aber der majestätische Eindruck, den der Eintretende empfängt, wird nicht durch äußere Pracht, sondern durch das Zusammenwirken der Kuppel



Abb. 125. Eros. Im Museum zu Neapel.



Abb. 124. Venus von Medici. In den Uffizien zu Florenz.

mit dem sie tragenden Rundbau, dessen Durchmesser (etwa 43 Meter) genau der Höhe der Kuppel gleicht, und durch die einheitliche, gleichmäßige Beleuchtung erzielt, die durch eine neun Meter breite Öffnung im Scheitel der Kuppel dem Raume zugeführt wird.

An Größe und Pracht wurden die Gebäude für gottesdienstliche Zwecke noch durch die Kaiserpaläste und durch die Prachtbauten, die dem allgemeinen Wohl oder den öffentlichen Vergnügungen dienten, übertroffen. Von der Ausdehnung der Paläste der späteren römischen Kaiser geben die weitläufigen Trümmer auf dem Palatin noch eine Vorstellung, nicht aber von dem bei ihrer inneren Ausschmückung getriebenen Aufwand, zu dessen Bestreitung die kostbarsten Schätze des römischen Weltreiches aufgeboten worden waren. Besser haben sich die Anlagen für öffentliche Zwecke erhalten. Seit Augustus, der auf seinem Totenbette von sich rühmte, daß er den Römern statt der hölzernen und backsteinernen eine Stadt von Marmor hinterließe, waren die römischen Kaiser bestrebt, ihre Namen durch die Anlage von weiten, mit Tempeln und Hallen besetzten und von Säulengängen umgebenen Plätzen zu verewigen, die nach dem Muster der ältesten



Abb. 126. Venus von Milo. Im Louvre zu Paris.

Verkehrs- und Hondelsstätte des römischen Volkes, des Forum romanum. Fora (Märkte) genannt wurden. Indem die Cäsaren so für ihren Nochruhm sorgten, spielten sie zugleich die Rolle von Wohlthötern des Volkes, dessen wondelbare Gunst sich jeder Herrscher in seiner Weise zu erholten suchte. „Panem et circenses!“ (Brot und Spiele) wor der Ruf, unter dem sich die unruhigen Römer zu Aufstönden zusommenrotteten. Waren beide Bedürfnisse aber befriedigt, so konnten die Koiser meist unbesorgt ihre kriegerischen Unternehmungen auch in den fernsten Teilen ihres Reiches betreiben.

Nicht zufrieden mit der Errichtung eigener Prochtfora wetteiferten die Koiser miteinander, auch das alte Forum mit Prachtgebäuden zu schmücken, von denen sich nach der Aufdeckung des mit Steinplotten belegten Bodens noch so zahlreiche Spuren und Trümmer erhalten haben, daß danach eine Wiederherstellung der Herrlichkeit, in der sich das Forum etwa im dritten Jahrhundert n. Chr. dargestellt haben mog, mögtich ist (s. das Einschaltbild S. 102/103). Auf dem Forum stand auch dos umfangreichste jener dem öffentlichen Verkehr der Geschäfts- und Handelsleute gewidmeten Gebäude, die vermutlich noch einem othenischen Vorbilde den Nomen Bosiliko (d. i. Basilika stoa, königliche Halle) erhalten haben und für die folgenden Jahrhunderte insofern von großer Bedeutung geworden sind, als sie den ältesten Christen als Vorbilder für ihre Gotteshäuser dienten und dadurch ouch für den christlichen Kirchenbau des Mittelolters maßgebend geworden sind. Mit diesen Gebäuden, die man treffend die „antiken Börsen“ genannt hot, wurden später auch Gerichtsstätten verbunden, die om hinteren Ende der durch Säulen in mehrere Schiffe geteilten Halle, vom Geschäftsverkehr getrennt, angebracht waren und in einer halbkreisförmigen Nische, der Absis oder Tribuna, den erhöhten Sitz des Prätors, des Richters in Civilprozessen, enthielten. Die von Julius Cösor begonnene, von Augustus vollendete und donach Bosilika Julia genannte Halle auf dem Forum war in fünf Schiffe geteilt, deren mittelstes die anderen überragte und durch die erhöhten Seitenwände das Licht einließ. Sie war nicht einmal die größte und schönste unter den zehn Basiliken Roms, die teils mit horizontalen, aus Holz oder Metall konstruierten Decken, teils durch mächtige Kuppelgewölbe gegen die Unbilden der Witterung geschützt waren. Die größte Basilika Roms wor die vom Kaiser Trajan auf seinem Forum errichtete, noch in ihrem Grundplan erkennbare Bosiliko Ulpia, die gewaltigste die von Maxentius begonnene, von Konstontin dem Großen vollendete Basiliko, von der an der Nordostseite des Forums noch die Kuppelgewölbe stehen geblieben sind, die die drei Schiffe abschlossen. Danach sind die Maße des Baues so riesenhoft gewesen, daß in seinem Innern der ganze Kölner Dom, von den Türmen natürlich abgesehen, einen bequemen Ploß finden konnte.

Die Prachtfora der Kaiser sollten gewissermoßen eine Fortsetzung des alten Forum romanum bilden, on das sie sich anschlossen. Julius Cäsar, Augustus, Vespasian, Nerva und Trajan haben solche Foro begründet. Dos des letzteren soll das prachtvollste gewesen sein, und gerode dieses ist uns durch die Ausgrabungen der neueren Zeit freigelegt worden. Freilich sind von den Hallen

Kapitol mit dem Tempel des Jupiter.



Tempel der Dioskuren.

Basilica Julia.

Tempel des Saturn.
Triumphbogen des Tiberius.

Rostra des C...

Rekonstruktion des F...

Tabularium. Burg mit dem Tempel der Juno Moneta.



n Tempel des Vespasian. Tempel der Concordia. Carcer Mamertinus.
erus Reiterstandbild des Domitian. Triumphbogen des Septimius Severus. Tempel des Janus. Basilica Ämilia.
des Cäsartempels.

Forum Romanum.

und Tempeln nur Säulenstümpfe und Mauerreste übrig geblieben, aber diese Reste versunkener Herrlichkeit überragt noch das alte Wahrzeichen des Forums, die Ehrensäule, die sich Trajan zum Andenken an seine Thaten errichten ließ, die auf den den Säulenschaft spiralförmig umwindenden Reliefs dargestellt sind.

Da die römischen Cäsaren bald erkannten, daß der Luxus das sicherste Mittel ist, um die revolutionären Neigungen des Pöbels einzuschläfern, schufen sie in den öffentlichen Bädern Versammlungsstätten, in denen das unbeschäftigte Volk allen Genüssen des faullenzenden Daseins kostenlos frönen konnte. Agrippa scheint den Anfang gemacht zu haben, und ihm folgten Nero, Titus, Domitian, Caracalla und Diokletian. Von den Thermen der beiden letzteren haben sich so gewaltige Teile erhalten, daß man den Berichten der alten Schriftsteller wohl Glauben schenken darf, wonach die Caracallathermen 1600, die Diokletiansthermen 2400 Einzelbäder mit Marmor- oder Steinwannen enthalten haben sollen, außerdem aber auch große Wandelsäle, Unterhaltungs- und Erfrischungsräume, in denen sich die römischen Bürger von morgens bis abends aufhalten und, wenn sie wollten, auch bei Licht baden konnten. Neben den kolossalen Ruinen der vor den Thoren des heutigen Roms gelegenen Caracallathermen giebt uns der wohlerhaltene Hauptsaal der Diokletiansthermen (dicht vor dem Centralbahnhof Roms) eine Vorstellung von der überwältigenden Pracht dieser Anlagen. Wir verdanken seine Erhaltung Michelangelo, der ihn in den Bau der Kirche Santa Maria degli Angeli hineingezogen hat, ohne seine Größenverhältnisse zu verringern (Abb. 114).

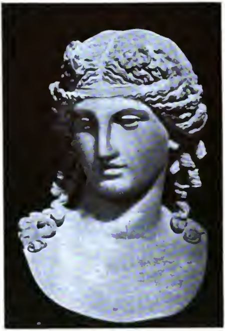


Abb. 127. Dionysos. Im kapitolinischen Museum zu Rom.

Noch mehr als durch die Thermen wurde das Zerstreuungsbedürfnis der Römer durch Theater und öffentliche Spiele befriedigt. Auch die Errichtung der dafür bestimmten Bauten war ein Ziel des Wetteifers der römischen Machthaber und Cäsaren, wobei einer den anderen zu überbieten suchte. Die Grundform des römischen Theaters entwickelte sich aus dem griechischen, von dem es sich im wesentlichen nur dadurch unterschied, daß durch den Wegfall des Chores auch die Orchestra für Sitzplätze frei wurde, die von vornehmen Personen (Senatoren) eingenommen wurden. Pompejus baute in Rom um 55 v. Chr.



Abb. 128. Schlafende Ariadne. Im Vatikan zu Rom.



Abb. 129. Korinthische Thongefäße. Nach Rayet-Collignon.

das erste steinerne Theater, zu dem sich ein paar Jahrzehnte später die des C. Balbus und des Marcellus gesellten. Von letzterem, das 20000 Zuschauer fassen konnte, sind noch die Reste der (jetzt vermauerten) Bogenstellungen zu sehen, die die äußere Umfassung bildeten. Zahlreicher sind die römischen Theater, die sich außerhalb Roms erhalten haben: in Pompeji und Herculaneum, in Tusculum, in Fiesole, in Petra in Syrien, in Arles und besonders in Orange in Südfrankreich, das eines der größten antiken Theater noch ziemlich unversehrt besitzt, geben die Ruinen Auskunft über die Fortschritte, die die Römer auch auf dem Gebiete des Theaterbaues, namentlich auch im Interesse größerer Bequemlichkeit, über die Griechen hinaus gemacht haben. Für musikalische Aufführungen gab es besondere kleinere, bedeckte Theater, die nach dem ersten, von Kaiser Domitian auf dem Marsfelde 86 v. Chr. errichteten Gebäude dieser Art den Namen Odeum erhalten haben.



Abb. 130. Schwarzfiguriges Vasenbild. Peleus ringt mit Atalante. Nach Gerhard, Auserlesene Vasenbilder

An Größe und später auch an Bedeutung für das öffentliche Leben wurden die Theater jedoch durch die Bauten für circensische Spiele (Pferde- und Wagenrennen), für Wettläufe (Stadium), für Faust- und Ringkämpfe (Palästra) und

für Fechterspiele und Tierhetzen (Amphitheater) übertroffen. Das umfangreichste dieser Bauwerke, deren Hauptbestandteile die langgestreckte Arena und die sie umschließenden, stufenförmigen Sitzreihen für die Zuschauer waren, war der in dem Thal zwischen Aventin und Palatin angelegte Cirkus Maximus, der im Laufe der Zeit so erweitert wurde, daß er im vierten Jahrhundert n. Chr. 385000 Zuschauer fassen konnte. Von diesem Cirkus sind nur noch geringe Spuren übrig geblieben; auch von dem Stadium des Domitian, das voll Wasser gelassen werden konnte und dann zur Aufführung von Seeschlachten diente, ist nichts erhalten. Aber aus der Piazza Navona (Circo Agonale), die jetzt seine Stelle einnimmt, läßt sich die ursprüngliche Anlage noch erkennen. Desto besser hat das von den Flavischen Kaisern Vespasian und Titus erbaute, von Domitian vollendete Amphitheater, das später vom Volke den Namen „Kolosseum" erhielt, den Stürmen der Zeit getrotzt, wie sehr auch die Jahrhunderte an seinen Riesengliedern gerüttelt haben. Noch mehr als die Hälfte steht von diesem aus Travertinquadern errichteten Bauwerk, dem gewaltigsten, das uns die Römer hinterlassen haben (Abb. 146). Ursprünglich erreichte die in vier Geschossen aufsteigende Außenwand, die einen elliptischen Raum von 185 Metern Länge und 156 Metern Breite einschließt, eine Höhe von 48 Metern. Die drei untersten Geschosse sind von je 80 Bogenöffnungen durchbrochen, das oberste ist geschlossen, aber durch korinthische Pilaster und kleine Fenster gegliedert. Auch die Pfeiler zwischen den Bogen der drei untersten Geschosse sind mit Halbsäulen belebt, und zwar in der schon beim Theater des Marcellus vorkommenden, wohl ursprünglich aus Gründen der Tragfähigkeit abgeleiteten Anordnung, daß dem untersten Geschoß dorische (toscanische), dem



Abb. 131. Amphora aus Ruvo mit Darstellung eines Amazonenkampfes. Im Museum zu Neapel.



Abb. 132. Das Tauben-Mosaik. Im kapitolinischen Museum zu Rom.

zweiten ionische und dem dritten korinthische Halbsäulen vorgelegt sind. 87000 Personen konnte der Bau fassen, dessen Arena unter den Sitzreihen für die Zuschauer noch von zahlreichen Räumen für die Gladiatoren, für scenische Verrichtungen, für den Aufenthalt der wilden Tiere 2c. umgeben war.

Die Neigung für Fechterspiele und Tierhetzen war im ganzen römischen Reich so verbreitet, daß schließlich jede mittlere Stadt ihr Amphitheater besaß. Dank ihrer soliden Bauart, für die das römische das Muster geworden war, haben sich noch zahlreiche Amphitheater mehr oder weniger gut erhalten, am besten die in Verona, Pola und Nimes in Südfrankreich, wo das Amphitheater noch jetzt zu Aufführungen, auch zu Stiergefechten benutzt wird.

Eine Spezialität der römischen Architektur waren die Triumphbogen, die schon in den Zeiten der Republik zu Ehren heimkehrender siegreicher Feldherren, denen die Auszeichnung des „Triumphs" zu teil geworden, aus Holz errichtet und später wieder abgebrochen wurden, in den Zeiten der Cäsaren aber eine steinerne Verewigung fanden. Ursprünglich begnügte man sich mit einem rundbogigen Thor, das durch einen breiten Mauerkörper führte, den oben ein wandartiger Aufsatz, die sogenannte Attika, abschloß. Sowohl die äußeren Seiten wie die der Thorwände, über denen ein Tonnengewölbe emporstieg, waren mit Reliefs geschmückt, das Mittelfeld der Attika enthielt die in möglichst schmeichlerischen Wendungen abgefaßte Weihinschrift, und die Bekrönung des ganzen Baues wurde durch ein Viergespann mit der Statue des Triumphators gebildet. Einthorige Bogen sind noch zahlreich in Rom, Rimini, Ancona, Aosta und an anderen Orten vorhanden. Aber von dem berühmtesten dieser Bogen, dem des Titus, der diesem Kaiser zu Ehren seines Sieges über die Juden in Rom errichtet worden war, ist nur noch der mittlere Teil mit den arg verstümmelten Reliefs an den Innenseiten des Thores antik. Die im Mittelalter zerstörten Seitenpfeiler sind im Anfang unseres Jahrhunderts erneuert worden. Besser haben sich zwei dreithorige Triumphbogen in Rom erhalten, der des Konstantin gegenüber dem Kolosseum (Abb. 147) und der des Septimius Severus auf dem Forum romanum. Obwohl der erstere der jüngere ist, ist er doch der schönere. Freilich verdankt er seine Herrlichkeit, das Ebenmaß seiner Verhältnisse und der fein abgewogenen Verteilung seines plastischen Schmuckes einem Raube. Zu seiner Aufführung wurde ein dem Trajan errichteter Triumphbogen abgebrochen, dessen reiche, noch von hohem Formenadel zeugende Bildwerke und Architekturteile ohne Skrupel zur Ehrung eines Kaisers benutzt wurden, unter dessen Herrschaft die griechisch-römische Kunst bereits in Roheit und starre Empfindungslosigkeit versunken war. — Von den Triumphbogen außerhalb Roms sind durch prächtigen Schmuck besonders hervorragende ein dreithoriger, zu Ehren des Tiberius errichteter in Orange und ein einthoriger in Saint Remy in Südfrankreich (Abb. 148).



Abb. 133. Medea vor dem Mord ihrer Kinder. Wandgemälde aus Herkulaneum. Im Museum zu Neapel.

Die Statuengruppen, die alle diese Triumphbogen gekrönt haben, sind ebenso verschwunden wie die Einzelstatuen, die auf den Ehrensäulen standen, die sich römische Kaiser errichteten, deren Ehrgeiz sich mit den Triumphbogen nicht begnügte. Zwei der gewaltigsten stehen noch in Rom auf ihren alten Standorten, die Säule des Trajan auf seinem Forum und die des Mark Aurel auf der danach benannten Piazza Colonna. Beide müssen jetzt der Verherrlichung der Schutzpatrone Roms, der Apostelfürsten Petrus und Paulus, dienen, deren Statuen an Stelle der alten Cäsaren die Säulen krönen. Aber den Ruhm der beiden Feldherren, die die römischen Feldzeichen bis tief in die Länder der Barbaren trugen, künden noch die spiralförmig um den Säulenschaft gewundenen Marmorreliefs. Mit einem für die römische Plastik ungemein charakteristischen, zwar nüchternen, aber in den Einzelheiten höchst lebensvollen Realismus schildern sie im Stile abgekürzter Chroniken an der 32 Meter hohen Trajanssäule, deren Postament zugleich als Mausoleum diente und die Asche des Kaisers in goldener Urne barg,

die Kriege Trajans mit den Daciern, den alten Bewohnern des jetzigen Rumäniens und Bulgariens, auf 23 Marmorplatten mit 2500 menschlichen Figuren, an der etwa ebenso hohen Säule des Mark Aurel auf 28 Marmorplatten die Kämpfe der Römer mit den germanischen Markomannen.

Neben dem Triumphbogen von Saint Remy (Abb. 148) ist ein zierliches Bauwerk sichtbar, das trotz seiner kunstvollen Durchbildung in allen Teilen seine Herkunft von dem altitalischen Grabmal nicht verleugnen kann. Es ist in der That ein zu Ehren einer Familie aus dem Julischen Geschlecht etwa um 60 v. Chr. errichteter Grabbau nach altem Typus. Auf einem viereckigen Unterbau erhebt sich ein runder Oberbau, der von einem kegelförmigen Aufsatz, der Erinnerung an den alten, spitz zulaufenden Erdhügel (Tumulus), abgeschlossen wird. Noch deutlicher hat sich diese alte Grundform in dem Grabmale der Cäcilia Metella an der Via Appia aus der Zeit Julius Cäsars erhalten, das im Mittelalter als Burg diente und damals zu Verteidigungszwecken mit einem Zinnenkranz versehen wurde (Abb. 149), und ins Kolossale gesteigert wurde sie bei den gewaltigen Mausoleen des Augustus und des Hadrian. Von dem des Augustus sind nur Reste von dem gewaltigen Unterbau, von dem des Hadrian aber ist der noch mächtigere, runde Oberbau übrig geblieben, der ebenfalls als befestigte Burg im Mittelalter und in neuerer Zeit eine Rolle gespielt hat und danach im Volksmunde den Namen Engelsburg erhalten hat.



Abb. 134. Aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde. Im Vatikan zu Rom.

Der eigentümliche Charakter des römischen Volkes hat sich vielleicht am deutlichsten in seinen Nutz- und Befestigungsbauten ausgesprochen. An Kühnheit und Vielseitigkeit der Konstruktion sind sie vielleicht von den modernen Ingenieuren, die sich bei ihren statischen Berechnungen vornehmlich auf die Kraft des Eisens stützen, übertroffen worden, aber nicht an großartiger künstlerischer Wirkung. Von dieser zeugen besonders die Reste der Wasserleitungen, die meilenlang auf stolzen Bogen die Campagna durchziehen, die unterirdischen Kanäle, die Brücken, von denen die zugleich als Wasserleitung dienende Überbrückung eines Flußthales bei Nimes, der Pont du Gard, das glänzendste Beispiel bietet (Abb. 150),

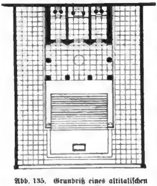


Abb. 135. Grundriß eines altitalischen Tempels. Nach Semper.

nnd die Befestigungsthore. Eines der gewaltigsten, die Porta nigra in Trier (Abb. 151), steht heute noch in stolzer Majestät als Wahrzeichen des einst weltgebietenden Römertums mitten im Verkehr der alten, von den Römern gegründeten Kaiserstadt.

Über die Einrichtung der römischen Privathäuser und ihren künstlerischen Schmuck sind wir durch die Ausgrabuugen in Pompeji und den anderen zugleich durch den Ausbruch des Vulkans im August des Jahres 79 n. Chr. verschütteten Vesuvstädten, die zahlreiche, zum Teil noch wohl erhaltene Häuser mit ihrer ganzen Ausstattung von Möbeln, Geräten, Wandmalereien u. s. w. zu Tage gefördert haben, genau unterrichtet. Obwohl Pompeji von dem Volksstamme der Osker gegründet worden ist und später in seinem Leben und in seiner Kunst starke Einflüsse der benachbarten griechischen Kolonien erfahren hat, so daß es uns in seinen Kunstwerken zugleich den Geist des Griechentums wiederspiegelt, entspricht doch das pompejanische Wohnhaus der Beschreibung, die der Architekt und Schriftsteller Vitruv von dem römischen hinterlassen hat. Danach war das römische Wohnhaus der Kaiserzeit aus einer Verschmelzung des altitalischen mit dem griechischen hervorgegangen. Zwei Haupträume, das Atrium und das Peristyl, ein von Säulen umgebener, hinter dem Atrium liegender Hof, bildeten den Mittelpunkt der Normalhäuser, um den sich die Nebenräume gruppierten (Abb. 152). Das Dach über dem Atrium hatte in der Mitte eine viereckige Öffnung, die diesem Raum wie den angrenzenden Zimmern (Cellae), die als Schlaf- und Speisezimmer, auch als Vorratsräume dienten, Luft und Licht zuführte. Zur Aufnahme des durch die Öffnung strömenden Regenwassers diente ein flaches Bassin im Fußboden (Impluvium). An diese Nebenräume schlossen sich noch zwei größere an, die nach ihrer Lage den Namen Ala (Flügel) erhalten haben. Die Verbindung zwischen dem Atrium und dem offenen Säulenhof (Peristyl) wurde durch das Tablinum hergestellt, das vermutlich als Empfangszimmer diente und darum besonders prächtig ausgestattet war. Das von Säulen umgebene Peristyl, an das sich seitlich und rückwärts ebenfalls noch Wohnräume anschlossen, diente zugleich als Garten und war in der Mitte gewöhnlich mit einem Springbrunnen geschmückt. Der Zugang von der Straße erfolgte durch einen kurzen Gang (Prothyron), der vorn oder in der Mitte durch eine Thür abgeschlossen war. Nach außen boten die pompejanischen Häuser keinen Anlaß zu künstlerischer Ausbildung. Um so reicher und mannigfaltiger war das Innere ausgestattet, das nicht bloß durch die Bemalung der Wände und durch die Aufstellung verschiedenartiger Bildwerke für den Kultus und für den ästhetischen Genuß, sondern auch durch die Anordnung der Haupträume hintereinander eine höchst malerische Wirkung hervorgebarcht haben muß. Einige Häuser sind trotz



Abb. 136. Vorderansicht eines altitalischen Tempels. Nach Semper.



Abb. 137. Thonsarkophag aus Caere. Im britischen Museum zu London. Nach C. T. Newton: The Castellani collection.

der durch die Last der Lava- und Erdmassen zusammengebrochenen Dächer und Oberbauten noch so wohl erhalten, daß nach diesen Resten Wiederherstellungen versucht werden konnten (Abb. 153).

Die meisten der bis jetzt ausgegrabenen pompejanischen Häuser sind einstöckige Einzelwohnhäuser. Es hat jedoch für die ärmeren Volksklassen auch zwei- und mehrstöckige Wohnhäuser gegeben, in denen sich jede einzelne Wohnung mit wenigen Räumen begnügen mußte, und im kaiserlichen Rom sind drei- und mehrstöckige Wohnhäuser, die sich von den modernen Mietkasernen nicht viel unterschieden, gewöhnliche Erscheinungen gewesen.



Abb. 138. Kapitolinische Wölfin. Die Knaben sind im 16. Jahrhundert hinzugefügt. Im Konservatorenpalast zu Rom.

b) Die Plastik der Römer.

Weniger scharf und charakteristisch als in der Architektur ist das römische Wesen in der Bildhauerkunst zum Ausdruck gekommen. In dem Grade, als die Römer die Bedeutung der italischen Volksgötter mit der des griechischen Zwölfgöttersystems verschmolzen, übernahmen sie auch die von der griechischen Kunst geschaffenen Götterideale, umsomehr, als sie sich die von den griechischen Künstlern für heimische Tempel gearbeiteten Götterbilder



Abb. 139. Rückseite eines etruskischen Spiegels.



Abb. 140. Tonnengewölbe.

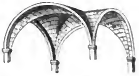


Abb. 141. Kreuzgewölbe.

kraft des Rechts der Eroberer aneigneten und in ihren heimischen Tempeln aufstellten. Über diese Ideale vermochten sie nicht mehr hinauszukommen, auch nachdem die Kunst in Rom heimisch geworden war. Es lag auch kein rechtes Bedürfnis mehr dazu vor, da durch das Eindringen fremder, meist orientalischer Kulte in Rom schon seit dem Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. der Glaube an die alten Götter allmählich erschüttert wurde. Die zahlreichen Götterbilder, die trotzdem noch in Rom gearbeitet wurden, dienten meistens einem ästhetischen Bedürfnis, dem Schmuck der Häuser, Gärten und Villen, und man bevorzugte darum auch die Götter des heiteren Lebensgenusses, Aphrodite, Bacchus und ihr zahlreiches, vielgestaltiges Gefolge. Bildwerke dieser Art bilden die überwiegende Mehrheit des Bestandes unserer Museen. Neue Gedanken findet man in ihnen nicht mehr verkörpert. Ihre Verfertiger begnügten sich damit, griechische Vorbilder mit mehr oder weniger geschickter Hand zu kopieren. Mit feinem Verständnis und auf Grund eingehender Studien entfaltete auf diesem Gebiete ein aus Unteritalien stammender Grieche Pasiteles zur Zeit des Pompejus in



Abb. 142. Römischer Tempel (sog. Maison carrée) in Nîmes.


Abb. 143. Sog. Vestatempel in Rom.

Rom eine hervorragende Thätigkeit. Wenn auch keines seiner Werke auf uns gekommen ist, so lernen wir doch seine vornehme, geschmackvolle Art aus mehreren Werken seiner Schule kennen. Den Namen seines Schülers **Stephanos** finden wir auf einer nackten Statue eines Jünglings in der Villa **Albani**, die sichtlich einem peloponnesischen **Werke** des fünften Jahrhunderts v. Chr. nachgebildet ist, und des Stephanos Schüler **Menelaos** ist der Schöpfer der berühmten, ihrer Bedeutung nach rätselhaften Gruppe in der Sammlung Ludovisi, die gewöhnlich als das Wiedersehen des Orestes mit seiner Schwester Elektra erklärt wird (Abb. 154). Die altertümliche


Abb. 144. Das Pantheon des Agrippa in Rom.



Abb. 145. Saal in den Bädern des Diokletian (jetzt Kirche Sa. Maria degli Angeli) in Rom.

Strenge altgriechischer Kunst erscheint hier mit hellenistischer Freiheit in der Gewandung glücklich vereinigt. Auch wo die römische Kunst zu neuen Schöpfungen gelangte, die



Abb. 146. Das Kolosseum in Rom. (Links der vollständig erhaltene Teil.)

aus eigentlich römischen Anschauungen erwachsen waren oder römischen Bedürfnissen entgegenkamen, ist fast immer eine Anlehnung an griechische Vorbilder zu erkennen. So ist z. B. die Idealgestalt der Roma, die Verkörperung der römischen Staatsgewalt, die uns in einer schönen Marmorbüste im Louvre erhalten ist (Abb. 155), dem Typus der griechischen Athena nachgebildet. Eine Ausnahme scheint nur die Bronzestatue eines sogenannten Camillus, eines der Opferknaben, zu machen, die nach römischer Sitte aus den vornehmsten Familien ausgewählt wurden, um bei besonders feierlichen Opfern Dienste zu thun und die Opfergeräte zu tragen (Abb. 156).

Das Hervorragendste und verhältnismäßig Selbständigste hat die römische Plastik in der Porträtbildnerei und in historischen Darstellungen geleistet, die zur Verherrlichung



Abb. 147. Der Triumphbogen des Konstantin in Rom.

der Kaiser und ihrer Thaten dienten. Das Bildnismäßige lag dem nüchternen, verständigen Sinn der Römer näher als die von dem Modell unabhängige Bethätigung der Phantasie. Ihre Kunst beschränkte sich daher auch bei den Bildnissen nur auf die realistische, der Natur möglichst genäherte Wiedergabe der Gesichtszüge, oft freilich auch mit einem Zug ins Großartige und Erhabene, und auf eine treue Nachbildung aller Äußerlichkeiten in Kleidung, Schmuck und Bewaffnung, während für die Stellung, Haltung und die Bewegungsmotive mit vollen Händen aus dem Vorbilderschatz griechischer Kunst geschöpft wurde.

Für männliche Statuen gab es zwei Typen: die Panzerstatuen, die den Dargestellten in vollem Waffenschmuck, namentlich mit dem oft reich mit Reliefs und sonstigem Zierat geschmückten Brustharnisch zeigten, und die Togastatuen, bei denen das Kleid des Friedens, die Toga, oft den Anlaß zur kunstvollen Drapierung des Gewandes gab. Dazu gesellten sich idealisierte Statuen, mit denen man den Dargestellten besondere Ehren erweisen wollte, indem man sie



Abb. 148. Triumphbogen und Grabdenkmal der Julier in St. Remy.

nach griechischem Muster in heroischer Nacktheit oder mit göttlichen Abzeichen bildete. Als sich die Kaiser noch bei Lebzeiten in die Reihe der Götter aufnehmen ließen und zu ihrer Verehrung besondere Tempel erbaut wurden, durfte es auch an dem Kaiserbilde in göttlicher Gestalt nicht fehlen, wozu meist der Typus des thronenden Jupiter gewählt wurde.

Groß ist die Zahl der noch erhaltenen Bildnisstatuen von allen drei Gattungen. An vollendeter künstlerischer Ausführung, an Hoheit der Haltung und Gebärde und an Feinheit der Charakteristik kommt aber keine von ihnen der Statue des Augustus gleich, die 1863 in der Villa der Livia vor den Thoren Roms gefunden wurde und den Cäsar darstellt, wie er als Kaiser und Feldherr zugleich redend vor seinem Heere steht (Abb. 157). Der auf einem Delphin reitende Amor neben ihm ist eine Anspielung auf Venus, die göttliche Stammmutter des Julischen Geschlechts. Mit großer Feinheit ist das in allen Einzelheiten deutlich erkennbare, auf die Regierung des Augustus bezügliche Bildwerk des Panzers durchgeführt, das uns zugleich erraten läßt, mit welcher Virtuosität die Kunst der Treibarbeit in Metall auch in Rom noch geübt wurde. Und doch genügte die Feinheit der Ausführung dem Künstler, dem wir diese edelste Schöpfung römischen Meißels verdanken, noch nicht; zahlreiche Farbenspuren weisen darauf hin, daß der Panzer wie der zusammengefaltete Mantel ursprünglich reich bemalt und vergoldet und auch die Augensterne durch die Farbe belebt waren.

Nur die treffliche Charakteristik des Kopfes und die meisterliche Marmorbehandlung sind dem eigenen Verdienst



Abb. 149. Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom.



Abb. 150. Der Pont du Gard (römische Wasserleitung) bei Nimes.

des römischen Künstlers zuzuschreiben. Die gesamte Haltung und Anordnung der Figur geht ebenso gut auf ein hellenistisches Vorbild zurück, wie die weiblichen Gewandstatuen edler Römerinnen, unter denen die sitzende der älteren Agrippina in Rom (Abb. 158) und die drei in Herculaneum gefundenen, nach Dresden gekommenen Bildnisstatuen einer Mutter und ihrer beiden Töchter (jetzt im Albertinum) die künstlerisch vollendetsten sind. Namentlich die letzteren führen über die hellenistische Kunst vielleicht noch bis auf Praxiteles zurück.

An Bildnisstatuen und -büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen und ihrer Verwandten sind die römischen Sammlungen, das vatikanische und das kapitolinische Museum an der Spitze, wo besondere Säle und Zimmerreihen fast ganz zur Aufnahme von Büsten eingerichtet sind, am reichsten. Aber auch die übrigen öffentlichen Museen und Privatsammlungen Europas, namentlich die fürstlichen, enthalten eine große Fülle davon, weil viele regierende Fürsten, schon seit dem sechzehnten Jahrhundert, ihren Ehrgeiz darin setzten, eine möglichst vollständige Sammlung der Bildnisse der römischen Cäsaren oder doch wenigstens der berühmtesten unter ihnen zu besitzen. Diese Sucht erreichte ihren Höhepunkt im achtzehnten Jahrhundert, wo man die Alleen in den Parks der Rokokoschlösser mit langen Reihen von Cäsarenbüsten schmückte, die auf Pfeiler gestellt wurden. Wo man nicht



Abb. 151. Die Porta nigra in Trier.

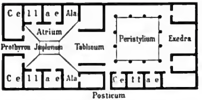


Abb. 152. Grundriß eines pompejanischen Wohnhauses. Nach A. Mau, Führer durch Pompeji.

Originale erlangen konnte, ersetzte man sie durch Kopien, die den Charakter der Zeit ihrer Entstehung deutlich zur Schau tragen.

Die vollständigsten Reihen von Cäsarenbildnissen enthalten die genannten römischen Museen. Sie liefern nicht nur den Stoff zu interessanten Charakterstudien, die die geschichtliche Überlieferung ergänzen oder berichtigen, sondern sie gewähren auch einen Einblick in den Wandel des Geschmacks, in die wachsende Prachtliebe der Cäsarenzeit. Bronzestatuen und -büsten sind nur wenige übriggeblieben und auch meist nur in Bruchstücken, da das Metall die Habsucht der späteren Eroberer am meisten gereizt hat und, was ihnen entgangen war, im Mittelalter und der Renaissancezeit für kirchliche Zwecke eingeschmolzen wurde. Aus den erhaltenen Fragmenten und aus Überlieferungen wissen wir, daß Bronzebildnisse oft noch durch Einlagen in Edelmetall, besonders an der Bekleidung, und durch Einfügung von Edel- und Halbedelsteinen, vornehmlich zur Andeutung der Augen, verschönert oder gar völlig mit Gold überzogen wurden, wenn man sich nicht etwa, was auch nicht selten geschah, zur Herstellung ganzer Statuen aus Silber oder Gold verstieg. Der weiße Marmor genügte trotz reicher Bemalung bald nicht mehr der Prunksucht der Kaiser und ihrer Gemahlinnen. Aus den eroberten Ländern wurden, in größeren Massen erst seit der Zeit des Antoninus Pius (138—161), die kostbarsten farbigen Gesteinsarten verschiedener Art, einfarbige von leuchtendem Goldgelb, sattem Rot und tiefem Schwarz oder gesprenkelte, geäderte und gestreifte, herbeigeschafft und nebst dem auch in Italien heimischen Porphyr zu Statuen und Büsten verarbeitet. Je mehr das Gefallen an diesen farbigen Steinen stieg, desto mehr wuchs auch das Raffinement in der Herstellung der Bildwerke, bis sie zuletzt aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzt wurden, so daß man die Bemalung entbehren konnte. Gewöhnlich wurden für den Kopf oder doch für das Gesicht weißer Marmor, für Haare und Gewandung farbige Steine verwendet. Als dann die Üppigkeit in den letzten Zeiten der römischen Cäsarenherrschaft keine Grenzen mehr kannte, folgten die Bildhauer sogar den Ausschweifungen der Mode, denen sich die vornehmen Damen Roms, die Kaiserinnen an der Spitze, hingaben. Sie bildeten die Haartracht



Abb. 153. Inneres eines pompejanischen Hauses. Blick aus dem Atrium durch das Tablinum in das Peristyl. Nach einer Wiederherstellung von J. Bühlmann.

aus einem Stück Marmor so, daß sie wie eine Perücke abgenommen und, so oft ein Wechsel der Mode eintrat, durch eine neugearbeitete ersetzt werden konnte. Auch von solchen Büsten ist noch eine beträchtliche Zahl erhalten.

Weit geringer als die Zahl der Statuen ist die der auf uns gekommenen Reiterbilder, an denen Rom und die Provinzstädte sehr reich gewesen sein müssen, wie sich noch aus den an vielen Orten, besonders in Pompeji vorhandenen Fußgestellen und aus einer Menge von Bruchstücken ermessen läßt. Vollständig erhalten sind eigentlich nur drei, die in Herculaneum gefundenen, mar-

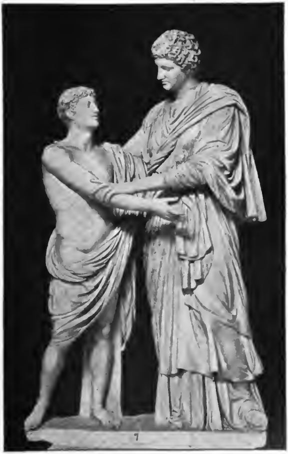


Abb. 154. Gruppe des Bildhauers Menelaos in der Sammlung Ludovisi in Rom.

mornen Reiterstatuen der beiden Balbus, Vater und Sohn, jetzt im Museum zu Neapel, und die bronzene, ehemals vergoldete Reiterstatue des Kaisers Marc Aurel, die seit 1583 auf einem angeblich von Michelangelo entworfenen, marmornen Fußgestell aus einem Architekturbruchstück vom Trajansforum auf dem Kapitolsplatz in Rom steht (Abb. 159). Dieses Bildwerk, das an künstlerischem Wert weit hinter den Reiterstandbildern der beiden Ritter aus Herculaneum, die doch nur Erzeugnisse provinzieller Kunst waren, zurücksteht, verdankt seinen Ruhm nur dem Umstande, daß es in der Renaissancezeit als das einzige aus dem Altertum erhaltene Reiterstandbild von den Künstlern, Michelangelo voran, auf das höchste bewundert und eifrig studiert und nachgeahmt wurde. Für uns, die wir den ganzen Entwickelungsgang der griechisch-römischen Kunst zu



Abb. 155. Romabüste. Im Louvre zu Paris.

übersehen vermögen, zeigt dieses Werk bereits deutlich die Spuren des Verfalles der antiken Kunst. Die Figur des Reiters ist steif, leblos und trocken in der Behandlung; das Pferd ist ihr dagegen an Lebendigkeit weit überlegen, und wenn der Künstler sich auch nicht eines der edelsten Exemplare des Pferdegeschlechts zum Modell auserkoren hat — vielleicht hat er auch ein Lieblingspferd des Kaisers nachgebildet — so hat er doch die Rasseneigentümlichkeit charakteristisch wiedergegeben.

Die aufsteigende Linie, in der sich die römische Plastik seit der Zeit des Augustus bewegte, erreichte ihren Höhepunkt unter der Regierung Hadrians (117—138), der noch einmal alle Künstler der römisch-griechischen Welt in Bewegung setzte, um seinen Ruhm und den seines Lieblings Antinoos, eines griechischen Jünglings, der für seinen kaiserlichen Freund einen freiwilligen, geheimnisvollen Opfertod in den Fluten des Nils starb, verherrlichen zu lassen. Städte wurden diesem Jüngling zu Ehren erbaut, Obelisken errichtet und sein Bild in Porträts und in idealisierten Standbildern, oft von kolossaler Größe und bisweilen unter der Maske des Bacchus, überall verbreitet (Abb. 160).

Diese Verherrlichung des Antinoos war aber gewissermaßen nur eine Episode in der unablässigen, regen Thätigkeit, die Hadrian (Abb. 161) auf die Pflege der Kunst verwendete. Es gelang seinem Eifer auch, eine Art Renaissance der griechisch-römischen Kunst herbeizuführen, die sich noch fast ein Menschenalter hindurch nach seinem Tode lebendig erhielt. Fast in allen Teilen des von ihm beherrschten Reichs, die er auf seinen langen Reisen, bisweilen auch durch längeren Aufenthalt in den hervorragendsten Städten, kennen gelernt hatte, hinterließ er Denkmäler, die von seiner Begeisterung für die bildenden Künste zeugten. Besonders erfreuten sich Athen, das er durch die Anlage eines neuen Stadtteils erweiterte, und Rom seiner Fürsorge. Während er aber in der Hauptstadt der römischen Welt mehr durch den gewaltigen Umfang und die monumentale Pracht seiner Bauwerke zu glänzen suchte, schuf er sich in der Nähe Roms, auf den Abhängen der Höhen von Tivoli, eine Stätte intimen Kunstgenusses.

Auf einem zehn Kilometer im Umfang messenden Landgut ließ er eine große Anzahl von Bauten verschiedener Art errichten, die eine Reihe berühmter, von ihm besonders geschätzter Bauwerke, die er auf seinen Reisen in Griechenland und im Orient kennen gelernt, nachbildeten. Nach dem Berichte eines alten Schriftstellers gab es in der „Villa Hadrians“, die jetzt Eigentum des italienischen Staates ist, eine Nachbildung der berühmten, von Polygnotos ausgemalten „Stoa Poikile“, der bunten Halle in Athen, ein Heiligtum des Serapis, ein Lyceum, ein Prytaneum, eine Akademie, mehrere Theater, Bäder und natürlich auch einen geräumigen Palast. Sogar das von den griechischen Dichtern besungene thessalische Felsenthal Tempe und die Unterwelt mit allen ihren Schrecken waren nachgebildet worden. Alle diese Anlagen, von denen noch stattliche Reste vorhanden sind, waren auf das reichste mit Bildwerken und Mosaiken ausgestattet, teils mit Originalschöpfungen griechischer Künstler, zum größten Teile aber wohl mit Nachbildungen berühmter Meisterwerke, die Hadrian von den durch ihn berufenen Künstlern hatte anfertigen lassen. Was von diesem kostbaren Schmuck den Zerstörungen des Mittelalters entgangen ist, wurde, seit unter Papst Leo X. auf Trümmer-

stätten des Altertums planmäßige Ausgrabungen unternommen wurden, nach Rom in die Paläste und Villen der Päpste und des Adels geschafft. So reich war die Ausbeute, daß die berühmtesten Sammlungen Roms, die Museen des Vatikans und des Kapitols, die Villa Albani, die Villen der Este und andere mehr, einen beträchtlichen und zum Teil wertvollen Zuwachs erfuhren. Aus der Villa des Hadrian stammen unter anderem die beiden, von den karischen Bildhauern Aristeas und Papias geschaffenen Kentauren, auf denen Liebesgötter reiten, im kapitolinischen Museum und das berühmte Taubenmosaik derselben Sammlung (s. Abb. 132 auf S. 105).

Gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts, als die Erinnerung an die Hadrianische Zeit geschwunden war, geriet die römische Kunst in einen unaufhaltsamen Verfall, der sich schon unter Septimius Severus besonders an dem bildnerischen Schmuck des diesem Kaiser zu Ehren errichteten Triumphbogens auf dem Forum in Rom auffällig bemerkbar macht und bald zu einer völligen Verrohung führte.

Am deutlichsten spiegelt sich dieses Auf- und Abwärtsschreiten der römischen Plastik in der schier unermeßlichen Zahl von Porträtbüsten von Männern und Frauen aus allen Schichten des Volkes wieder, die in allen Antikensammlungen der Welt vertreten sind. In diesen Büsten hat sich die römische Kunst am selbständigsten gezeigt, da sie nur auf die Natur zu achten brauchte. Und hier zeigten sich die römischen Künstler auch nicht als feile Schmeichler, wie bei den Bildnissen der Kaiser und Kaiserinnen. Sie dienten vielmehr mit gleicher Liebe den edlen Geschlechtern wie den einfachen Leuten aus dem Volke, die sich ihre Bildnisse zur Erinnerung für ihre Nachkommen oder für ihr Grabmal anfertigen ließen. Ein Zeugnis dieser meisterlichen Charakterisierungskunst ist das Doppelbildnis eines Ehepaares im Museum des Vatikan, das freilich noch in der ersten Kaiserzeit, vielleicht unter Augustus, entstanden ist (Abb. 162). Wie weit aber schließlich dieser Realismus gegangen ist, lehrt die in Rom an der jetzigen Via Nazionale gefundene Bronzestatue eines von seiner Arbeit ausruhenden Faustkämpfers, dessen verunstaltetes, zum Teil verschwollenes und verletztes Gesicht die Spuren alter und frischer Faustschläge mit so prahlerischer Deutlichkeit zeigt, daß wir auch in diesem Bildwerk eine Porträtstatue zu erkennen haben, die der Dargestellte zu seiner eigenen Ehre anfertigen ließ (Abb. 163). Es ist noch ein Erzeugnis tüchtiger Kunstübung, zugleich aber ein Denkmal einer Zeit arger Sittenverwilderung, in der die von der Menge bejubelten Heldenthaten roher Kraftmenschen höher geachtet wurden als die freilich schon spärlich gewordenen Leistungen der musischen Künste.

Der stark entwickelte Sinn für das Charakteristische reizte und befähigte die römischen Bildner auch frühzeitig zur Darstellung der von den Kaisern besiegten Barbarenstämme im Osten, Norden und Westen des Weltreichs, deren Vertreter häufig, sei es als Gefangene in den Triumphzügen der siegreichen Feldherren mitgeführt, sei es als um Frieden bittende oder Tribut bringende Abgesandte



Abb. 156. Camillus (Opferknabe).
Bronzestatue im Konservatorenpalast zu Rom.

nach Rom kamen. Weit besser als den griechischen Bildhauern, die auch im Barbaren den hochgearteten Menschen sahen und wenigstens in der Bildung der Körper ihrem angeborenen Idealismus nachgaben, gelang es den Römern, die Merkmale der verschiedenen Rassen zu erfassen und so lebendig zu veranschaulichen, daß wir aus der Menge dieser Bildwerke die einzelnen Völkerschaften herausfinden können. Die umfangreichsten Darstellungen dieser Art sind die schon erwähnten Reliefs an den Ehrensäulen des Trajan und des Marc Aurel. Etwa fünfzig Jahre liegen zwischen der Ausführung dieser Denkmäler und ihres plastischen Schmucks, und daraus



Abb. 157. Statue des Augustus aus der Villa der Livia.
Im Vatikan zu Rom.

erklärt sich die Verschiedenartigkeit ihres künstlerischen Wertes. Unter Trajan stand die römische Plastik noch in voller Kraft, und in der realistischen Schilderung zeitgenössischer Ereignisse hatte sie eben erst jenen Höhepunkt erreicht, den die Reliefs der Trajanssäule und des später abgebrochenen Trajansbogens veranschaulichen. In zweiundzwanzig Spiralwindungen ziehen sich die Reliefs, auf denen die beiden Feldzüge Trajans gegen die Dacier in einer Reihe von Einzelbildern dargestellt worden sind, um den Schaft. Das Reliefband hat eine Länge von 200 Metern, und schon aus diesem Grunde konnte die gewaltige Arbeit nicht von einem Künstler ausgeführt werden, zumal da fast sämtliche der 2500 sechzig bis siebzig Centimeter hohen Figuren

mit größter Sorgfalt und Genauigkeit in allen Einzelheiten der Tracht und der Bewaffnung durchgeführt sind und nicht wenige unter ihnen die Bildnisköpfe von Personen tragen, die sich in den dacischen Kriegen ausgezeichnet haben. Man unterscheidet auch in der Ausführung mehrere Hände von verschiedener Begabung; aber der Entwurf der ganzen Komposition rührt von einem Künstler her, der noch in lebendigem Zusammenhang mit der hellenistischen, insbesondere der alexandrinischen Kunst stand.

Viel geringer in der Erfindung wie in der Ausführung sind die Reliefs der Säule des Marc Aurel, die sich in ihrer ganzen Bildung als eine Nachahmung der Trajanssäule darstellt. Auch die einzelnen Reliefs schließen sich in der Komposition, wie in ihrem Inhalt ziemlich eng an die der Trajanssäule an, nur daß alles vergröbert und härter und unedler gestaltet ist und besonders in der Ausführung der landschaftlichen Teile eine große Unbeholfenheit und Trockenheit zu Tage treten. Nur einmal haben sich die Künstler der Marc Aurels-Säule zu einer eigenen Er-



Abb. 158. Die ältere Agrippina. Im kapitolinischen Museum zu Rom.

findung aufgeschwungen, in jenem merkwürdigen Relief, das den Jupiter pluvius, den Regen spendenden Himmelsgott, darstellt, wie er auf der einen Seite die dem Verschmachten nahen römischen Soldaten erquickt und auf der anderen Seite zugleich die Feinde mit seinen Blitzen niederwirft. Der Sage nach soll eine christliche Legion durch ihr Gebet zu Gott dieses Wunder bewirkt haben. Trotz ihres geringen künstlerischen Wertes sind die Reliefs dieser Säule für uns Deutsche von größerer Bedeutung als die der Trajanssäule, weil sie Kämpfe der Römer mit unseren germanischen Vorfahren, den kriegerischen, ursprünglich zwischen der mittleren Elbe und Oder ansässigen Markomannen, schildern. Bei dem Wirklichkeitssinn, der auch die Künstler der Marc Aurels-Säule noch auszeichnete, darf man annehmen, daß sie das Wesen und die äußere Erscheinung dieses germanischen Stammes mit realistischer Treue geschildert haben. Noch besser lernen wir unsere Vorfahren in der Zeit, wo sie von allen Seiten den Ansturm gegen das römische Weltreich unternahmen, aus einigen Büsten kennen (Abb. 161), und in einer Kolossalstatue eines trauernden germanischen Weibes in der Loggia dei Lanzi in Florenz glaubt man sogar eine Bildnisstatue der gefangenen Thusnelda, der Gattin des Arminius, zu besitzen. Aber vermutlich ist in diesem Bilde nur eine

Allegorie der besiegten Germania zu erkennen, die einst vielleicht zu dem Siegesdenkmal eines Kaisers gehört hat.

Wie an den Ehrensäulen hat sich auch an den Triumphbogen der historische Realismus der römischen Plastik bewähren können. Einen wahrhaft großen Stil feierlicher Art zeigen die beiden Reliefs unter der Wölbung an der Innenseite des Titusbogens, von denen das eine einen Teil des nach der Unterwerfung der Hebräer veranstalteten Triumphzuges mit der Aufführung der aus dem Tempel von Jerusalem mitgenommenen heiligen Geräte darstellt (Abb. 165). Weniger herb



Abb. 159. Reiterstandbild des Marc Aurel. Auf dem Kapitolsplatz in Rom.

und streng, noch mehr von dem Hauche der anmutigen, attischen Kunst durchdrungen sind die für den Triumphbogen des Trajan gearbeiteten Reliefs, die später zum Schmuck des Konstantinsbogens verwendet wurden. Dieser Trajansbogen stand an der Via Appia und war ebenso wie die Trajanssäule zu Ehren der Siege des Kaisers über die Dacier errichtet worden. Statuen der Besiegten und Reliefdarstellungen mit Scenen aus den Kriegen und aus dem Leben Trajans bildeten den Schmuck des Bogens, der ohne Rücksicht auf seine Bedeutung aus seinem architektonischen Verbande herausgerissen und dem Triumphbogen einverleibt wurde, mit dem der vor dem Sieger über Maxentius kriechende Senat diesen zu ehren suchte. Es kam dem Senat offen-



Abb. 160. Antinoos.
Kolossalbüste im Louvre zu Paris.

bar darauf an, seine Unterwürfigkeit in größter Eile zu bethätigen; schon im zweiten Jahre nach dem Siege an der Milvischen Brücke (315) erhielt der in seiner Architektur vortreffliche, aber in seinem Bildwerk in wahrhaft barbarischer Weise zusammengestückelte Konstantinsbogen seine Weihe, die, nach altem Herkommen, durch eine schmeichlerische Inschrift beurkundet wurde. (Vgl. die Abb. 147 auf S. 113.) Sowohl die acht Statuen dacischer Krieger, die beide Fronten der Attika schmücken, als auch die zehn Reliefs, die in die vier Seiten eingelassen sind, sind neben zehn anderen dem Trajansbogen entlehnt worden. Sie stellen zum Teil Scenen aus den dacischen Kriegen, zum Teil Momente aus der öffentlichen Thätigkeit des Kaisers, gottesdienstliche Verrichtungen und Akte seiner Fürsorge für das Wohl des Volkes dar. Die künstlerisch vollendetsten unter diesen Reliefs sind die acht Medaillons auf beiden Fronten über den Seitendurchgängen, auf denen abwechselnd Jagd- und Opferhandlungen geschildert sind (Abb. 166). Da es nicht gut anging, mit diesen erborgten Statuen und Reliefs die Ehrung Konstantins allein zu bestreiten, wurden auch einige Reliefs mit Darstellungen aus den Kriegen Konstantins, namentlich der Schlacht an der Milvischen Brücke, und einiger Ceremonien, angefertigt. Aber die bildnerische Kunst war, während die Baukunst noch mit geschickten Händen aus den Schätzen der Vergangenheit schöpfte, bereits in vollkommene Roheit versunken. So bilden diese Reliefs und die anderen neu hinzugefügten Zierden, besonders die Siegesgöttinnen in den Bogenzwickeln des mittleren Durchgangs, einen traurigen Kontrast zu den edlen Schöpfungen aus Trajanischer Zeit.

In noch reicherem Maße als bei den Griechen adelte die prachtliebende Kunst der Römer auch die einfachsten Hausgeräte. Groß ist die Zahl der Kandelaber (Abb. 167), Tische und Sessel aus Marmor, die man noch in italienischen Sammlungen findet. Eine reiche Ausbeute haben auch die verschütteten Vesuvstädte geliefert, aus denen eine Fülle von bronzenen Möbeln und Gebrauchsgegenständen jeglicher Art (Abb. 168) zu Tage gefördert ist, die entweder durch die gefällige,



Abb. 161. Kolossalbüste des Kaisers Hadrian.
Im Vatikan zu Rom.

dem Zweck immer sinnvoll angepaßte Form oder durch den künstlerischen Schmuck von dem noch unter den Römern weit verbreiteten Bedürfnis zeugen, das Leben mit den feinsten Blüten der Kunstfertigkeit zu schmücken.

Ein mit besonders großem Eifer gepflegter Zweig der Plastik bei den Römern war die Steinschneidekunst (Glyptik). Trotz der großen Schwierigkeiten in der Ausführung, die überaus fein gearbeitete Werkzeuge und vielleicht sogar den Gebrauch von Vergrößerungsgläsern voraussetzt, vor allem aber viel Geduld, Ausdauer und Geschicklichkeit erfordert, war die Kunst, Edel- und Halbedelsteine zu schleifen und zu gravieren (schneiden), schon im hohen Altertum verbreitet. Solche gravierte, d. h. mit Zeichen oder bildlichen Darstellungen versehene Edelsteine werden Gemmen (nach dem lateinischen gemma) genannt, von denen man — ebenfalls schon im frühen Altertum — zwei Arten, vertieft und erhaben geschnittene, kannte. Für beide sind jetzt italienische Bezeichnungen üblich, Intaglien für die vertieften und Kameen für die erhabenen. Schon die alten Assyrer und Babylonier übten die Kunst des Steinschneidens in ausgedehntem Maße, teils aus Prachtliebe, da das Tragen von Siegelringen, d. h. von Edelmetallringen mit geschnittenen Steinen allgemeine Sitte war, teils aus religiösen Gründen, da geschnittene Steine mit magischen



Abb. 162. Doppelbildnis eines römischen Ehepaares.

Zeichen und Figuren als Amulette zur Abwehr bösen Zaubers getragen wurden. Diese Art von geschnittenen Steinen hatte die Form von größeren und kleineren Cylindern (Cylindergemmen), die in ihrer Längenachse durchbohrt waren, so daß Fäden oder Drähte durch die Öffnungen gezogen werden konnten. Die kleineren Cylinder wurden auch zum Siegeln benutzt. Die darauf eingegrabene Darstellung ergab dann in ihrem Abdruck in Siegelwachs ein viereckiges Bild. Mindestens ebenso alt wie die Steinschneidekunst der Assyrer und Babylonier ist die der Ägypter, die schon in den ersten uns bekannten Zeiten ihrer Kultur meist aus Karneolen Gemmen anfertigten, die auf ihrer oberen konvexen Seite das erhabene Bild des heiligen Käfers Scarabäus, des Symbols des Weltschöpfers, zeigten. Diese Scarabäusgemmen wurden als Amulette, an Arm- und Halsbändern, an Ringen und in größerer Anzahl an Schnüren zusammengereiht getragen und natürlich auch den Toten zum Schutze beigegeben. Viele Tausende solcher Käfergemmen sind in den Gräbern gefunden worden, und bei diesem Massenverbrauch mußte auch viel unedles Material, besonders Glasfluß und Speckstein, verwendet werden. In späterer Zeit wurde die untere Seite der Steine flach geschliffen und mit eingeschnittenen Hieroglyphen und auch mit Götterbildern versehen, so daß die ägyptischen Käfergemmen beide Arten der Glyptik, den Hoch- und Tiefschnitt, vereinigen.

Vermutlich durch die Phönizier, die ihrerseits, wie wir wiederholt hervorgehoben haben, nur die Vermittler der assyrischen und ägyptischen Kultur waren, ist die Steinschneidekunst zu den Griechen gekommen. Sie übten sie schon in jener Epoche der Kultur, die man unter dem Namen der mykenischen begreift. Mit den Erzeugnissen dieser Zeit eng verwandt sind zahlreiche geschnittene Steine, die anfangs zumeist auf den Inseln des Ägeischen Meeres gefunden und danach Inselsteine genannt worden sind. Sie zeigen in roher, unbeholfener Darstellung, bisweilen nur eingeritzt, teils geometrische Ornamente, teils einheimische oder exotische Tiere, letztere oft in phantastischen Bildungen, und dieser Art der Darstellung entspricht auch die Gestalt dieser Steine, die bald flachen, vom Meere glatt gewaschenen Kieseln, bald Pflaumenkernen gleicht, aber auch kugelförmig zugerichtet ist.

Diese Inselsteine bezeichnen die älteste Stufe der griechischen Glyptik. In ihrer späteren Entwickelung ist sie ein Spiegelbild des Werdens und Wachsens der Bildhauerkunst, mit der sie aber gleichen Schritt zu halten wußte. Bei den Griechen waren überwiegend die tiefgeschnittenen Steine beliebt, die in Ringe gefaßt wurden und teils praktischen Zwecken als Siegel, teils zum Schmucke dienten, der seit dem peloponnesischen Kriege namentlich in Athen bald überhand nahm. Am meisten wurde aber die immerhin kostspielige Steinschneidekunst an den Höfen der großen und kleinen Herrscher gepflegt, und darum sind uns wohl von den alten Schriftstellern keine Namen hervorragender Steinschneider überliefert worden. Erst aus der Zeit Alexanders des Großen wird Pyrgoteles genannt, dem allein gestattet war, das Bildnis des Königs in Stein zu schneiden. Ob sich in der Masse der erhaltenen geschnittenen Steine solche griechischen Ursprungs aus der Zeit der griechischen Kunstblüte befinden, konnte bisher, trotz der griechischen Inschriften der Künstler, nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Die Mehrzahl stammt jedoch unzweifelhaft aus den Zeiten der Herrschaft der Römer, bei denen schon um 100 v. Chr. die Sitte, Ringe mit edlen, geschnittenen Steinen zu tragen, allgemein geworden war und bald zum Luxus ausartete, worin sich die Reichen zu überbieten suchten. Der Bedarf der Römer an geschnittenen Steinen wurde aber wohl überwiegend durch griechische Künstler gedeckt, und einen griechischen Namen trägt auch der einzige Steinschneider, der aus der Zeit des Augustus erwähnt wird: Dioskurides. Eine Anzahl von Steinen in Tief- und Hochschnitt, die seinen Namen tragen, ist auf uns gekommen. Wenn sie nicht Bildnisköpfe zeitgenössischer Persönlichkeiten darstellen, geben sie wohl in den meisten Fällen Nachbildungen berühmter plastischer Kunstwerke, seltener eigene Erfindungen des Künstlers, und darum sind die griechisch-römischen Gemmen ein wichtiges Hilfsmittel für die Kunstforschung geworden, die mit ihrer Hilfe manch ein hervorragendes Bildwerk wenigstens in Kopien wieder auffinden konnte.



Abb. 163. Bronzestatue eines sitzenden Faustkämpfers. Im Thermenmuseum zu Rom.

Eine Spezialität der römischen Steinschneidekunst wurde der Hochschnitt, und in der Herstellung von Kameen hat sie eine Kunstfertigkeit entfaltet, die noch nicht wieder erreicht worden ist. Dazu diente ihr ein sehr kostbares Material, ein vermutlich aus Indien beschaffter Onyx, der in gleicher Größe und Schönheit heute nicht mehr gefunden wird. Auch damals muß dieser Onyx,



Abb. 164. Kopf eines jungen Germanen. London.

der bis zu fünf Schichten stark war, sehr selten gewesen sein, da die großen Stücke nach unserer Kenntnis nur zur Herstellung von Bildnissen der kaiserlichen Familien verwendet wurden. Außer dem orientalischen Onyx dienten auch Sardonyx und Chalcedon zur Anfertigung von Kameen. Unter geschickter Benutzung der verschiedenfarbigen Schichten des Gesteins wurden fein abgetönte, koloristische Wirkungen erzielt, wenn auch Zeichnung und Modellierung bei der Härte des Materials der Weichheit entbehrten. Von den großen Prachtkameen mit figürlichen Darstellungen und mehreren Bildnissen sind noch einige schöne Stücke erhalten. Die kostbarsten und künstlerisch wertvollsten sind die mit der Apotheose des Germanicus in Paris und die mit der Apotheose des Augustus und den vier Bildnissen des Kaisers Claudius und seiner Gemahlin, seines Oheims Tiberius und dessen Mutter Livia, die sich beide in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien befinden (Abb. 169). Unter den wenigen aus spätgriechischer Zeit erhaltenen Kameen stehen der berühmte, fast einen halben Fuß lange Cameo Gonzaga mit den Köpfen des Königs Ptolemäos II. und seiner ersten Gemahlin Arsinoë in Petersburg und ein Cameo mit den Köpfen desselben Königs und seiner zweiten Gemahlin in Wien obenan.

Der Ehrgeiz der römischen Steinschneider begnügte sich aber mit diesen großen Bildniskameen nicht. Sie schnitten ganze Figuren und Büsten aus Halbedelsteinen, von denen einige bei den alten Schriftstellern erwähnt werden, wie z. B. eine Jaspisstatuette des Nero, während andere



Abb. 165. Relief vom Titusbogen in Rom.

(z. B. ein Chalcedonbrustbild des Augustus und eine Onyxbüste der Livia, beide in Rom) noch vorhanden sind. Auch Becher, Schalen und Gefäße wurden aus Onyx geschnitten und mit Reliefdarstellungen geschmückt, und auch von diesem Zweige der Steinschneidekunst hat sich ein besonders kostbares und kunstvolles Stück in dem aus Mantua stammenden Onyxgefäß im herzoglichen Museum in Braunschweig erhalten, dessen Außenseite mit Darstellungen aus dem eleusinischen Geheimgötterdienst geschmückt ist.

c) Die Malerei bei den Römern.

Noch weniger selbständig als die römische Plastik scheint die römische Malerei gewesen zu sein. Wohl sind uns einige Namen von Malern römischer Abkunft überliefert



Abb. 166. Kaiser Trajan opfert dem Apoll. Relief vom Trajansbogen. Jetzt am Triumphbogen des Konstantin. Rom.

worden. Was wir aber von ihren Werken erfahren, deutet darauf hin, daß die römische Malerei in noch höherem Grade als die griechische wesentlich dekorativ gewesen ist. Im Jahre 304 v. Chr. malte Fabius Pictor den Tempel der Salus, der öffentlichen Wohlfahrt, aus, und hundert Jahre später war Pacuvius, der zugleich ein hervorragender Dichter war, als Wandmaler im Herculestempel thätig. Für Werke der Tafelmalerei scheint nur eine geringe Neigung vorhanden gewesen zu sein, die reichlich durch die aus Griechenland und Kleinasien entführten Gemälde der berühmten griechischen Meister der Blütezeit befriedigt wurde. Nur die Bildnismalerei mag sich einigen An-



Abb. 167. Marmorkandelaber. Im Vatikan zu Rom.

sehens erfreut haben, da uns auch die Namen einiger Porträtmaler genannt werden, die aber griechischer Herkunft waren. Wenn man auch bei der Vergänglichkeit von Werken dieses Zweiges der Malerei nach den Schriftquellen allein kein Urteil über die Ausübung dieser Kunst durch die Römer fällen darf, so ist doch der Umstand auffällig, daß in den wieder ausgegrabenen Vesuvstädten bis jetzt nicht die geringsten Spuren gefunden worden sind, die auf die Pflege der Tafelmalerei deuten. Im Gegenteil sind vielmehr die Mehrzahl der meist al fresco, d. h. auf einer wohlverbreiteten Stuckfläche mit Wasserfarben ausgeführten Wandgemälde Zeugnisse dafür, daß die Tafelmalerei in Pompeji wenigstens nicht geübt wurde. Als Ersatz dafür dienten figürliche Malereien, die, von ebenfalls gemalten Einfassungen umgeben, in die Mitte der architektonisch umrahmten Wandflächen gesetzt wurden.

Wandgemälde haben sich, zum Teil in Verbindung mit feinen Stuckdekorationen an den Decken, auch in Rom und seiner nächsten Umgebung erhalten, besonders in dem sogenannten Hause der Livia auf dem Palatin in Rom, in ihrer Villa außerhalb der Stadt, in einem erst neuerdings an der Villa Farnesina entdeckten, besonders reich ausgestatteten Hause und in einigen unterirdischen Gräbern. Die noch im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vorhandenen Wandgemälde in den Titusthermen, die jetzt verschwunden sind, haben sogar den Anstoß zur Wiederbelebung dieser Kunst durch die Maler der Renaissancezeit gegeben. Den Malereien in diesen bald unter der Erde verborgenen Gebäuderesten entnahmen sie die Elemente jener neuen Deko-



Abb. 168. Bronzedreifuß. Im Museum zu Neapel.

rationskunst, die von ihnen nach den Fundorten der Vorbilder, den unterirdischen „Grotten“ Groteskenmalerei genannt wurde und die über die Jahrhunderte hinweg bis in unsere Zeit lebendig geblieben ist. Die ganze Entwickelung der römischen Wandmalerei unter griechischem Einfluß, die ihren Höhepunkt im Zeitalter des Augustus erreicht zu haben scheint, sich aber noch bis zum Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. auf dieser Höhe erhielt, lernen wir jedoch nur durch die Malereien in Pompeji und Herculaneum kennen, die nach einem wohl erwogenen System die Wände aller Hauptgemächer überzogen und die Stelle unserer heutigen Tapetenbekleidung mit darauf gehängten Gemälden vertraten.

Obwohl die Entwickelung der pompejanischen Wandmalerei durch die Verschüttung der Stadt im Jahre 79 n. Chr. jählings unterbrochen wurde, umfaßt sie doch 200 Jahre, und in diesem Zeitraum lassen sich vier aufeinander folgende Stilarten deutlich unterscheiden. In der ersten Periode, die vor der Besetzung der Stadt durch die Römer (80 v. Chr.) liegt, wurden die Wände einfach mit Stuck bekleidet, der durch Färbung und Politur dem Marmor ähnlich gemacht wurde. An die Stelle des Marmorstucks trat in der zweiten Periode, die der letzten Zeit der römischen Republik entspricht, die Nachbildung des Stucks durch Malerei. Die bemalten Flächen wurden



Abb. 169. Onyxkamee mit den Bildnissen des Kaisers Claudius und seiner Gemahlin Agrippina d. j., gegenüber sein Oheim Tiberius und dessen Mutter Livia. In der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien.

durch Architekturen belebt, deren Motive aus der Wirklichkeit geschöpft waren. Man wollte dadurch den Bewohnern der engen pompejanischen Häuser die Illusion erwecken, als könnten sie durch die mit lichten, freundlichen Farben bemalten Wände ins Freie blicken. Gewöhnlich waren die Wände durch horizontale Streifen in drei Teile geteilt, deren mittlerer der größte war. Auf letzterem entfaltete sich die figürliche Malerei, die aber erst in der vierten Periode zur Herrschaft gelangte, nachdem in der dritten Periode (bis 50 n. Chr.) noch ein überwiegend ornamentaler Stil mit merkwürdigen Anklängen an ägyptische Vorbilder maßgebend gewesen war. Der Stil der vierten Periode ist der eigentlich pompejanische, nicht nur, weil er in den Häusern am häufigsten vertreten ist, sondern weil er das ganze dekorative System in der höchsten Vollendung zeigt, die dem absterbenden Römertum zu erreichen vergönnt war.

Zu der horizontalen Dreiteilung der Wände gesellte sich eine vertikale, und dadurch ergaben sich neue Felder, deren jedes nach einem feststehenden Grundsatz geschmückt wurde. Das größere Hauptfeld des Mittelteils nahm gewöhnlich die Nachbildung eines berühmten oder beliebten Gemäldes altgriechischer Malerei ein, und dieser Kunstliebe der Pompejaner verdanken wir es, daß uns manches Bild griechischer Meister wenigstens in schattenhaftem Nachklang erhalten ist. Die seitlichen Nebenfelder wurden meist mit kleineren Bildern in runder Fassung oder mit frei im Raum schwebenden Gestalten von Genien, Musen, Bacchantinnen, Tänzerinnen u. dergl. m.

geschmückt. Daneben trat in Anknüpfung an den zweiten Stil die Architekturmalerei wieder in den Vordergrund, die aber auf reale Gebilde ganz verzichtete, sondern sich in phantastischen Spielereien erging. Aus überaus schlanken, dünnen Balken und Bögen wurden lustige Scheinarchitekturen gestaltet, die, mit Figuren belebt, ebenfalls die Illusion durchbrochener Wände zu verwirklichen suchten (Abb. 170). Ein überaus reicher Farbenaufwand steigerte die prunkvolle Wirkung, die aber auch in ihrer höchsten Verstärkung und trotz der oft flüchtigen Ausführung der Malereien noch hellenische Anmut und hellenisches Maßgefühl erkennen läßt. So leuchtet uns aus diesen Schöpfungen der letzte Abglanz des untergehenden Hellenentums entgegen.

Der Inhalt der römischen Wandmalereien ist äußerst mannigfaltig. Neben mehr oder weniger umfangreichen mythologischen Bildern sind die schon erwähnten, meist höchst anmutig bewegten Einzelfiguren überaus häufig. Zahlreich sind auch Genrebilder, Scenen aus dem häuslichen und



Abb. 170. Wandmalerei aus dem Hause des tragischen Dichters in Pompeji.

Handwerkerleben, Landschaften mit weiten Fernsichten, Tierstücke, und endlich fehlt es auch nicht an Stillleben und Karikaturen, so daß wir alle Zweige vertreten finden, die von der modernen Malerei gepflegt werden. Gelegentlich ließen die Pompejaner auch ihre eigenen Bildnisse auf die Wände malen, wovon uns das Doppelbildnis des Bäckers Paquius Proculus und seiner Gemahlin (jetzt im Museum zu Neapel) eine interessante Probe bietet. In der Art der Ausführung und in gewissen Eigentümlichkeiten, z. B. in den übergroß gestalteten Augen steht es etwa auf gleicher Höhe mit den vor einem Jahrzehnt in der Landschaft Fayûm in Mittelägypten gefundenen Mumienbildnissen, den Porträts von Verstorbenen, die in Nachahmung altägyptischer Sitte über den Gesichtern der Toten befestigt wurden. Diese Bildnisse sind teils in eingebrannten Wachs-, teils in Leimfarben auf schmale Holzbrettchen gemalt und gehören wohl in der Mehrzahl der römischen Kaiserzeit an. Wie in den Wandgemälden zu Pompeji haben wir auch in diesen Mumienbildnissen die letzten Nachklänge der hellenistischen Kunst zu erkennen (Abb. 171).

Zur vollständigen Ausstattung der Wohn- und Verkehrsräume eines römischen Hauses gehörte das Mosaik, das schon von den Alten als eine Abart der Malerei angesehen wurde und im Laufe seiner Entwickelung immer mehr mit allen Feinheiten der Malerei zu wetteifern suchte, weshalb man geradezu von Mosaikmalerei spricht. Auch das Mosaik ist sehr alten Ursprungs. Es scheint aber von den orientalischen Völkern mehr geübt worden zu sein als von den Griechen, bei denen es nicht vor der Zeit der Nachfolger Alexanders des Großen nachzuweisen ist. Reste unzweifelhaft griechischer Mosaiken haben sich überhaupt nicht erhalten. Was wir von griechischen Mosaiken wissen, haben wir nur aus den geringen Andeutungen der Schriftsteller erfahren, nach denen gewisse Mosaiken aus römischer Zeit als Nachbildungen griechischer Originale erkannt werden konnten (siehe oben S. 89). Unter den verschiedenen Arten des römischen Mosaiks weist eine durch ihre Bezeichnung als „Opus alexandrinum“, als alexandrinische Technik, unmittelbar auf Alexandria als Ursprungsort. Es war das sogenannte Plattenmosaik, wobei bunte Steinplatten von verschiedener geometrischer Form (Drei-, Vier- und Sechsecke, Rauten, Kreise und Halbkreise u. s. w.) zu Mustern zusammengesetzt wurden. Die alexandrinische Abart dieser Technik begnügte sich mit zwei Farben, schwarz und weiß oder rot und grün, und dieses Plattenmosaik ist für Fußbodenbelag bis in unsere Zeit hinein üblich geblieben.



Abb. 171. Bildnis eines jungen Mannes. Von einer Mumie aus el Fayum in Ägypten.

Die Römer bekleideten aber nicht bloß ihre Fußböden, sondern auch die Wände, Decken, Gewölbe, Säulen und Pfeiler ihrer Wohnräume wie der Säle in öffentlichen Gebäuden mit Mosaik. Anfangs hatte man sich begnügt, bunte Steine, zu geometrischen Mustern geordnet, in den aus rotgefärbtem Mörtel hergestellten Estrich, bevor er hart wurde, hineinzupressen. Bald wurde diese ursprüngliche Art aber durch das Würfelmosaik verdrängt, die Zusammensetzung des ganzen Fußboden- oder Wandbelags aus quadratisch zurechtgeschnittenen, bunten Steinen, die fein zusammengekittet wurden, und diese Art des Mosaiks verdrängte allmählich die eigentliche Wandmalerei, zumal da diese sich in den nordischen Ansiedelungen der Römer als wenig widerstandsfähig gegen das rauhe Klima erwies. Darum haben sich auch zahlreiche Überreste römischer Mosaiken überall gefunden, wo römische Kolonien gegründet worden sind, in Britannien, an beiden Ufern des Rheins und der Mosel, in Südfrankreich, in Nordafrika u. s. w. Es sind zum Teil sehr umfangreiche Darstellungen, in denen das Figürliche selten neben dem geometrischen und vegetabilischen Ornament fehlt. Für uns bleibt es immer ein Rätsel, daß die Römer es über

sich gewinnen konnten, solche zum Teil sehr kostbaren Arbeiten mit Füßen zu treten. Vielleicht hatten sie aber auch gewisse, uns unbekannte Konservierungsmittel, da sonst schwerlich eine so große Zahl altrömischer Mosaiken fast unbeschädigt erhalten worden wäre.

Der Einfluß der griechisch-römischen Kunst auf die der folgenden Jahrhunderte hörte mit ihrem eigenen Untergang nicht auf. Seitdem durch die Teilung des römischen Weltreichs der alten Hauptstadt der weströmischen Hälfte in der jungen Kaiserstadt am Bosporus, Byzanz, dem nachmaligen Konstantinopel, eine gefährliche Nebenbuhlerin erwachsen war, erhielt die römische Kunst auf diesem den Einflüssen des Abendlandes wie denen des Morgenlandes gleich zugänglichen Grenzgebiet eine neue Erscheinungsform, die freilich bald zu konventioneller Leblosigkeit erstarrte, weil dieser eingeführten und künstlich ernährten Pflanze der eigentliche Lebensnerv, der Zusammenhang mit dem neuen Kulturboden fehlte. Länger erhielten sich in Rom die Überlieferungen der alten Kunstübung, zumeist weil sie von der rasch aufblühenden Gemeinde der Christen, die allein im Vertrauen auf die Kraft ihres Glaubens die Grundlagen zu einer neuen Weltordnung schufen, ohne Bedenken aufgenommen wurde, soweit sie für ihre Zwecke brauchbar war. Am stärksten und nachhaltigsten hat sich der Einfluß der römischen Kunst im Norden und Westen des römischen Weltreichs erwiesen, insbesondere in Germanien und Gallien, wo sich die frühmittelalterliche Kunst allmählich zur romanischen ausbildete. Im Gefolge der Eroberer war auch ihre Kunst erschienen, die in den unterworfenen Ländern überall große und kleine Bauwerke errichtete, die das Staunen der kunstfremden Urbevölkerung erregten und später, als in ihnen der Nachahmungstrieb, die erste Stufe des künstlerischen Wollens, erwachte, noch in ihren Trümmern die Quelle eifriger Studien und Nachahmungsversuche wurden, die unter den ungeübten Händen der germanischen und gallischen Werkleute anfangs noch sehr roh und unvollkommen ausfielen. An zahlreichen Werken der Baukunst und der Plastik können wir deutlich das Nachleben der antiken Kunst während des ganzen Mittelalters verfolgen, in ununterbrochenem Zusammenhang am besten auf dem Boden Italiens, und dort wurde auch zuerst wieder im 15. Jahrhundert mit vollem Bewußtsein der Faden aufgenommen, der die damalige Kunst mit der ruhmvollen Kunst der Vergangenheit noch lose verband. Die Kunst der Renaissancezeit hat wieder die Brücke zwischen der griechisch-römischen Kunst und der der Neuzeit geschlagen, die einen festen Bestandteil ihrer formalen Ausdrucksmittel der antiken Kunst verdankt, die durch tausend Kanäle in den vielgestaltigen Organismus der modernen Kunst eingedrungen ist.

Zweite Abteilung.

Die Kunst des Mittelalters.

1. Die altchristliche Kunst.

Zu den Aufgaben, mit deren Lösung sich die jungen christlichen Gemeinden in den ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte beschäftigten, gehörte eine Umwandlung der bildenden Kunst nach den veränderten religiösen Anschauungen nicht. Wie sehr auch die christlichen Genossenschaften, die sich nach ihrer Niederlassung in der Welthauptstadt ebenso gut wie jede andere, von der Staatsreligion dissidierende Religionsgemeinschaft staatlichen Schutzes erfreuten, ihren Gegensatz zu dem polytheistischen Heidentum betonen mochten, so wenig verschmähten sie es, sich die jedermann geläufigen Ausdrucksformen der heidnischen Kunst für ihre Zwecke dienstbar zu machen. Die nächste Sorge, die sich bei der jungen Christengemeinde geltend machte, war die Absonderung ihrer Grabstätten von den heidnischen. Das Bedürfnis nach Gebäuden für ihre gottesdienstlichen Zusammenkünfte trat dahinter zurück. In den Häusern der wohlhabenden Glaubensgenossen in Rom gab es genügende Räume, in denen diese Versammlungen stattfinden konnten, und sie reichten auch aus, solange die kirchliche Gemeindeverfassung auf die ursprünglichen einfachen Grundzüge beschränkt blieb. Aber für die Sicherung der Grabstätten der Verstorbenen mußte um so mehr gesorgt werden, als die Christen die Sitte der Leichenverbrennung aufgegeben hatten und wieder die Körper unversehrt bestatteten. Die Straßen, die vor den Thoren Roms in die Campagna führten, waren meilenweit auf beiden Seiten dicht mit Gräbern besetzt, und da auch die Christen die antike Anschauung teilten, daß es Sünde wäre, fruchtbares Land seiner Bestimmung zu entziehen, blieb ihnen nichts anderes übrig, als ihre Begräbnisstätten unterhalb der Erde anzulegen. Sie trieben lange Gänge in die Erde, die sich allmählich zu einem überaus kunstvoll angelegten Netze ausbreiteten, wobei sie es sorgfältig vermieden, mit Steinbrüchen in Berührung zu kommen. Sie suchten hier nur die für gewerbliche Zwecke unbrauchbaren Lagerungen bröckliger Erde aus, so daß die Ruhe ihrer Toten keine Störung zu fürchten brauchte, und in der That sind diese Ruhestätten der ersten Christen so wenig von Raub und Habsucht heimgesucht worden, daß selbst heute noch nicht alle die tausendfach verschlungenen Gänge erforscht worden sind. Es war dies keineswegs ein Erfolg des geschickten Geheimnisses, mit dem die Christen ihre Grabstätten zu umgeben wußten. Die Zugänge waren vielmehr in der ersten Zeit öffentlich durch abwärts führende Treppen, und erst in Zeiten schwerer Christenverfolgungen wurden sie profanen Augen verborgen, weil sie zugleich die Versammlungsstätten für die Verfolgten bildeten.

In dem Bau und der Ausschmückung dieser **Katakomben**, wie die christlichen Begräbnisstätten genannt werden, hat sich zuerst eine Kunst gezeigt, die sich zwar nicht in ihrer Formensprache, aber in ihrem Inhalt von der altheidnischen zu unterscheiden begann. Zu beiden Seiten der Gänge wurden die Plätze für die Steinsärge ausgehöhlt, oft in vier Stockwerken übereinander, und nach erfolgter Beisetzung wurden die Öffnungen durch Steinplatten mit den Namen der Verstorbenen geschlossen. An einzelnen Stellen erweiterten sich die Gänge zu viereckigen

Kammern, in deren Wänden hervorragende Gemeindemitglieder, Presbyter, Bischöfe, später auch Märtyrer, beigesetzt wurden, und diese größeren Räume dienten, besonders in den Zeiten der Verfolgungen, zu religiösen Versammlungen. Von solchen bevorzugten Toten haben die hervorragendsten Katakomben ihre jetzigen Namen erhalten (Abb. 172). Wie sich die Sarkophage in



Abb. 172. Papstkrypta in den Katakomben des heiligen Calixtus. Grabstätte von zwölf Päpsten des 3. Jahrhunderts.

ihrem architektonischen Aufbau, in der Teilung und der plastischen Ausschmückung ihrer Flächen eng an die römischen anschlossen (Abb. 173), so knüpften auch die Decken- und Wandmalereien in ihrer Gliederung und während der ersten Zeit auch in vielen Einzelheiten an die altrömischen an, wie wir sie in Pompeji kennen gelernt haben. Nur die Ausführung war flüchtiger und roher,



Abb. 173. Sarkophag des Junius Bassus. Rom.

was sich zum Teil aus dem geringeren Vermögen der meisten Christen, hervorragende Künstler angemessen zu bezahlen, zum Teil aber auch aus dem allgemeinen Verfall der Kunst erklärt, der zuerst ihren mehr handwerklichen Teil erfaßte. Die Felder der Decken wurden mit stehenden und schwebenden Gestalten zwischen Blumengewinden belebt, die den dunklen Stätten des Todes den Schein einer heiteren Anmut verleihen sollten (Abb. 174), und sogar bekannte mythologische Gestalten wurden unbefangen in den christlichen Bilderkreis aufgenommen, höchstens daß man ihnen eine neue sinnbildliche Bedeutung gab. So wurde durch den Sänger Orpheus, der mit seinem Saitenspiel die wilden Tiere bezaubert, die alles bezwingende Macht der Kirche symbolisiert (Abb. 175), und ursprünglich rein ornamentale Gebilde, die zu Füllungen dienten, wie z. B. der Weinstock, das Lamm, die Taube, der Fisch wurden den Christen allmählich zu Sinnbildern, die nur ihnen etwas

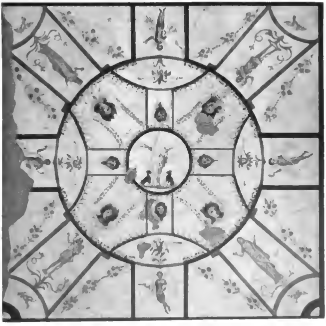


Abb. 174. Deckenmalerei aus der Katakombe der heiligen Lucina. Nach de Rossi.



Abb. 175. Orpheus.
Wandmalerei aus den Katakomben des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.

Bestimmtes sagten. Seltener waren anfangs rein geschichtliche, d. h. biblische Darstellungen, und auch an diesen war das Gegenständliche weit weniger wichtig, als die sinnbildliche Bedeutung, die man ihnen untergelegt hatte. So erscheint Moses, der das Wasser aus dem Felsen springen läßt, als Symbol der Quelle des ewigen Heils (Abb. 176), und durch die Geschichte des Propheten Jonas, der vom Walfisch, der ihn verschlungen, wieder ans Land gespieen wird, soll das Wunder der Auferstehung symbolisiert werden (Abb. 177). Selbst von einer Darstellung der Person Christi sah man in der ersten Zeit der christlichen Kunst ab. Auch für ihn hatte man nach den Evangelien ein Sinnbild in der Gestalt des guten Hirten gefunden, der das verirrte Lamm wieder zu seiner Herde zurückführt, also der Gemeinde eine Seele rettet. Aber auch das Urbild dieser Gestalt, die häufig auf Wandmalereien (Abb. 178), seltener in plastischen Darstellungen vorkommt, von denen sich die beste, das schönste plastische Denkmal altchristlicher Kunst überhaupt, im Lateranmuseum in Rom befindet (Abb. 179), ist einem bekannten griechisch-römischen Vorbilde entlehnt, dem sogenannten widdertragenden Hermes, dessen Erfindung noch in das sechste vorchristliche Jahrhundert zurückreicht. Gerade die Wahl dieses Vorbildes war nicht so ganz bedeutungslos, da die antiken Standbilder dieser Art ursprünglich als Gräberschmuck dienten und daher zu dem Totenkultus in Beziehung stehen mußten.

Im zweiten Jahrhundert wurden schon Episoden aus dem Leben Christi dargestellt, ohne daß man jedoch bei der flüchtigen Ausführung auf eine besondere Individualisierung seiner Gestalt Gewicht legte. Am häufigsten sind Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte und der Taufe Christi (Abb. 180). Allmählich traten aber die Gestalten der Apostel und Märtyrer in den Vordergrund, und bald gelangte der Apostel Petrus, dessen Person durch zahlreiche Erinnerungen mit Rom eng verknüpft war, zu einer führenden, alles überragenden Stellung. Auch in dieser Hervorhebung einzelner bedeutender Persönlichkeiten sind noch Nachklänge des antiken Heroenkultus zu erkennen, der unmerklich in eine noch vielgestaltigere Heiligenverehrung überging. An der antiken Bestattungssitte hielten die ältesten Christen auch darin fest, daß sie den Toten Gebrauchsgegenstände, wie Lampen und Gläser, selbst Münzen und Amulette, den Frauen Toilettengegenstände und Schmucksachen, den Kindern Püppchen in die Särge legten. Die Form dieser Beigaben war natürlich dem römischen Kunsthandwerk entlehnt; aber die Symbole und die bildlichen Darstellungen, mit denen sie bedeckt sind, sind christlichen Inhalts und gewähren uns einen tiefen Einblick in die religiösen Anschauungen der ältesten Christen, in ihren Glauben und ihre unerschütterliche Hoffnung auf ein jenseitiges Leben. Die zahlreichen, in den Katakomben gefundenen Glasgefäße und -schaten geben uns auch interessante Aufschlüsse über die Technik des antiken Kunstgewerbes. Insbesondere haben wir durch sie erst die berühmten Goldgläser (Fondi d'oro) der Alten kennen gelernt, Flaschen und Schalen mit auf Goldplättchen eingeritzten Darstellungen, deren überaus schwierige



Abb. 176. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und ein Angler.
Wandmalerei aus den Katakomben des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.

Herstellungsart erst im vorigen Jahrhundert durch die venezianische Glasindustrie wieder entdeckt und nachgeahmt worden ist. Auch die farblosen Gläser, die durch den langen Aufenthalt in der Erde einen irisierenden, metallischen Glanz angenommen haben, sind wegen ihrer zierlichen Formen von der modernen Industrie nachgebildet und unter dem Namen Katakombengläser in den Handel gebracht worden.

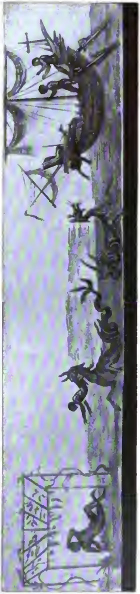


Abb. 177. Geschichte des Jonas. Wandmalerei aus den Katakomben des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.

Wenn sich schon vor der Erlassung des Edikts von Mailand im Jahre 313 n. Chr., durch welches die christliche Religion neben der heidnisch-römischen ausdrücklich anerkannt und geduldet wurde, das Bedürfnis nach eigenen Gebäuden für gottesdienstliche Übungen geltend gemacht haben sollte, so können diese ältesten Versammlungshäuser der Gemeinden nur einfache Bethäuser gewesen sein, oder vielleicht wurden, wo Ort und Gelegenheit günstig waren, die mehr und mehr verödeten heidnischen Basiliken, die den Gewohnheiten und Bedürfnissen der Christen am besten entgegenkamen, zu ihren Zusammenkünften benutzt. Denn daß die Christen, sobald sie eigene Gotteshäuser zu bauen begannen, auf die antike Basilika zurückgriffen, setzt doch eine längere Bekanntschaft und Vertrautheit mit diesem Bautypus voraus. Jedenfalls war er der einzige, der den Anforderungen des christlichen Gottesdienstes, einen möglichst großen Versammlungsraum für die Gemeinde und einen erhöhten Platz für den Bischof und die Presbyter, die Vorsteher der Gemeinde, zu gewähren, entsprach. Die beiden charakteristischen Merkmale der antiken Basilika, das erhöhte Mittelschiff mit seinem Oberbau, der durch seitliche Fensteröffnungen das Licht einließ, und die halbrunde Ausbuchtung der Wand an der einen Schmalseite, die Tribuna oder Apsis kehren auch in der christlichen wieder. Im Laufe der Jahrhunderte brachten die erweiterten Bedürfnisse und gewisse Veränderungen im Kultus freilich mannigfache Umgestaltungen des alten Typus hervor, so daß die altchristliche Basilika schließlich folgende Grundform annahm. Der eigentlichen Basilika, einem meist drei-, seltener fünfschiffigen Langbau, war eine offene, aber an allen vier Seiten von gedeckten Säulenhallen umgebene Vorhalle, das Atrium, mit einem Brunnen in der Mitte zur Vornahme der Reinigung vorgelegt. Wo dieses Atrium fehlt, wird seine Stelle durch eine von Säulen getragene Vorhalle ersetzt.



Abb. 178. Der gute Hirt. Wandmalerei aus den Katakomben des heiligen Calixtus. Nach de Rossi.



Abb. 179. Christus als guter Hirt. Im Lateranmuseum zu Rom.

Durch drei oder fünf Thüren gelangt man in das durch zwei oder vier Säulenreihen geteilte Innere. Das mittlere Schiff ist erheblich breiter als die beiden Seitenschiffe. Es führt unmittelbar zum Chor, einem von Schranken eingefriedigten Raum für die Sänger, und hinter dem Chor lag die Apsis, an deren Eingang der Altar errichtet war. Als die Apsis, die später gewöhnlich nach Osten gerichtet (orientiert) wurde, zur Aufnahme des Presbyteriums der Gemeinden nicht mehr ausreichte, wurde ein neuer Raum durch Einschiebung eines Querschiffes zwischen Langhaus und Apsis gewonnen, und aus diesen einfachen Elementen hat sich im Laufe der nächsten Jahrhunderte die ganze Vielgestaltigkeit des romanischen und gotischen Kirchenbaues mit seinen scheinbar so verwickelten Einzelheiten herausgebildet.

Das Mittelschiff und die Seitenschiffe waren anfangs mit flachen Holzdecken gedeckt; später ließ man den offenen Dachstuhl des Satteldachs sehen. Die Säulen, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennten, waren durch Bogenstellungen (Arkaden) miteinander verbunden, und wo das Mittelschiff mit dem Querschiff zusammentraf, wurde diese Stelle durch den sogenannten Triumphbogen ausgezeichnet, der, sich über zwei besonders starken Säulen wölbend, gewissermaßen die künstlerische Vorbereitung für die heiligste Stelle bilden sollte und demnach auch mit Wandgemälden und Mosaiken reich ausgestattet wurde, die den Hauptbestandteil in der Ausschmückung der altchristlichen Basiliken ausmachten.

Von den beiden ältesten Basiliken Roms hat die des hl. Petrus dem Bau der Peterskirche (seit 1506) weichen müssen, und die des hl. Paulus, San Paolo fuori le mura (außerhalb der Stadtmauern), die aus dem fünften Jahrhundert stammt, ist im Jahre 1823 durch einen Brand so gründlich zerstört worden, daß von dem alten Bau nur wenig übrig geblieben ist. Sie ist zwar mit höchstem Prachtaufwand völlig wiederhergestellt worden, aber bei dem Neubau sind so zahlreiche Abweichungen von dem ursprünglichen Bau, der bis 1823 von allen Basiliken Roms am besten erhalten war, vorgekommen, daß nur die gewaltige Raumwirkung des fünfschiffigen Inneren übrig geblieben ist. Aber auch diese ist dadurch erheblich geschmälert worden, daß der Anblick des offenen Dachstuhls mit seinem Balkenhängewerk durch eine schwerfällige Kassettendecke dem Beschauer entzogen worden ist (Abb. 181). Auch die übrigen großen Basiliken Roms, Santa Maria Maggiore, San Lorenzo fuori le mura,

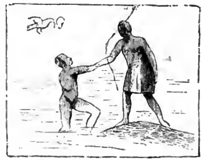


Abb. 180. Die Taufe Christi. Wandgemälde aus den Katakomben.

San Giovanni in Laterano, Santa Agnese fuori le mura sind, obwohl sie den alten Basilikentypus in den Grundzügen noch deutlich erkennen lassen, durch spätere Ein- und Anbauten so umgestaltet worden, daß sie nicht mehr als klassische Zeugen des altchristlichen Baustils gelten können. Den altertümlichsten Eindruck macht, dank einer zufälligen Verkettung der Umstände, die jüngste dieser Basiliken, San Clemente (um 1100 vollendet), die auf einer älteren, später jahrhundertelang verschüttet gewesenen und erst in neuerer Zeit wieder ausgegrabenen Basilika erbaut worden ist, deren alte Einrichtung in den Neubau übernommen wurde.

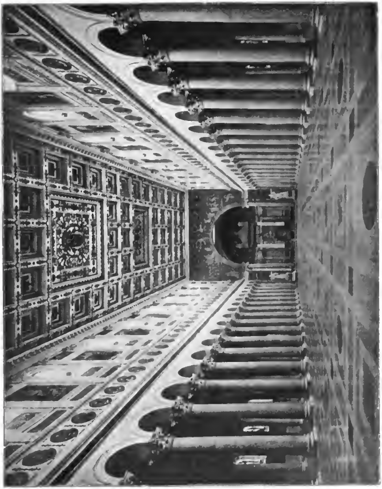


Abb. 181. Innenansicht von San Paolo fuori le Mura (St. Paul vor den Mauern). Rom.

Wertvoller für die Kenntnis des altchristlichen Basilikenbaues als die Basiliken Roms sind die in Ravenna, wo sich seit dem Anfang des fünften Jahrhunderts eine lebhafte Bauthätigkeit entwickelte. Sie wurde bis 450 n. Chr. vornehmlich durch den Kaiser Honorius und seine Schwester Galla Placidia gefördert, die Ravenna zu ihrer Residenz gewählt hatten, seit dem Ende des Jahrhunderts aber in noch höherem Maße durch den Ostgotenkönig Theodorich, der sich dort einen Palast und später auch sein Grabmal erbauen ließ. Während die älteren Bauten bis auf wenige Reste verschwunden sind, haben sich von den kirchlichen Bauten Theodorichs und seiner

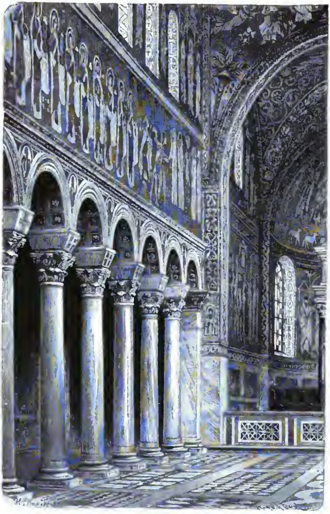


Abb. 182. Inneres von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna.

Nachfolger wenigstens die beiden großen Basiliken San Apollinare nuovo (Abb. 182) und San Apollinare in Classe, der ehemaligen Hafenstadt Ravennas, in alter Pracht erhalten. In allen Einzelheiten stehen sie ebensosehr unter dem Einfluß der antiken Kunst, wie die früheren und gleichzeitigen altchristlichen Bauten in Rom, und wenn in der Behandlung der Details Roheit und Flüchtigkeit mehr und mehr überhand nahmen, so spiegelte sich darin nur der allgemeine Verfall der antiken Kunst, den selbst die Kraft der neuen Ideen, die das Christentum gebracht hatte, nicht mehr aufhalten konnte. Wohl war als ein neues dekoratives Element das Mosaik hinzugetreten, das allmählich alle Mauerflächen und Deckenwölbungen im Inneren der Basiliken bedeckte. Aber diese ursprünglich höchst wirksame Ausschmückung, die ebenfalls der antiken Kunstübung entsprossen war, entartete bald, als der Hof von Byzanz seinen verderblichen Einfluß auch auf Westrom zu üben begann. Für die ältesten Mosaiken hatten die Katakombenmalereien mit ihrem immerhin noch fein entwickelten Stilgefühl als Vorbilder gedient. Die Symbole des neuen Kultus, die erhabenen Gestalten Christi und seiner Apostel wurden geschickt in das ornamentale System eingefügt, letztere auch zu Gruppen vereinigt, die durch die Schlichtheit ihrer Komposition und den hohen Ernst der Auffassung noch einmal die stille Größe antiker Kunstanschauung wachriefen. Aber schon im Laufe des fünften Jahrhunderts kam ein fremdes Element in diesen ehrwürdigen Gestaltenkreis dadurch hinein, daß auch die von den Bischöfen Roms in die Reihe der Heiligen erhobenen Märtyrer und die Bischöfe selbst für würdig erachtet wurden, dem Heiland, seinen Jüngern und der Mutter Gottes gesellt zu werden (Abb. 183), und bald empfanden die byzantinischen Kaiser und Kaiserinnen das lebhafte Bedürfnis, ebenfalls diese Ehre zu genießen. In langem Zuge, von ihrem Hofstaat gefolgt, nahen sie sich, allerlei Spenden darbringend, dem Heiland oder der Madonna, und die Musaicisten,

die Künstler dieser Mosaikbilder, hatten streng darauf zu achten, daß bei diesen Darstellungen das byzantinische Hofceremoniell auf das peinlichste berücksichtigt wurde. War es dieser Kunst schon von vornherein versagt, Gemütsstimmungen in den Köpfen zum Ausdruck zu bringen, ja sank sie jetzt völlig zu jenem leblosen Schematismus herab, in dem die ganze byzantinische Kunst zuletzt völlig erstarrt ist (Abb. 184).

Von dem Palaste Theodorichs des Großen sind nur wenige Reste übriggeblieben. Dagegen hat sich sein Grabmal im großen und ganzen noch unverändert erhalten. Wie er, der am Hofe von Byzanz erzogene, der sich auch in seinen Regierungsdekreten als begeisterten Verehrer antiker Bau- und Bildnerkunst bekannte, in seinen Kirchen- und Palastbauten sich eng an die Vorbilder römischer Kunst anschloß, so ließ er auch sein Grabmal (Abb. 185) nach dem Muster der Kaisermausoleen erbauen, aber, wie wahrscheinlich ist, nicht von italischen, sondern von gotischen Bauleuten, die aus ihrer Heimat eine gewisse technische Ausbildung und eine eigenartige, aus heimischer Kunstübung erwachsene Ornamentik mitbrachten. Der Aufbau folgt dem altitalischen Grabmälertypus. Auf einem zehneckigen, durch Bogennischen geöffneten Unterbau steigt, etwas zurücktretend, der runde, ursprünglich von einer von gekuppelten Säulen getragenen Vorhalle umgebene Oberbau empor, der in seinem kreisrunden Inneren den Sarkophag barg, während das kreuzförmig gestaltete Innere des Unterbaues als Kapelle diente. Das Merkwürdigste an diesem Bau ist die gewaltige, aus einem Stück istrischen Marmors gehauene Kuppel, deren Gewicht auf 9400 Centner geschätzt wird. Die mächtigen Henkel, an denen dieser riesige Block emporgewunden worden war, sind stehen geblieben und tragen dazu bei, das trotz aller Nachahmung doch eigenartige Gepräge dieses in seiner Art einzig dastehenden Bauwerkes zu erhöhen. Hat man in dieser Bedachung mit einem einzigen Steinblock eine Erinnerung an die altgermanischen Heldengräber (Hünengräber) erkennen wollen, so zeigt sich die spezifisch nordische Art — zum erstenmal an einem Bauwerk — mit vollkommener Deutlichkeit namentlich in dem sogenannten Zangenornament, das, aufgerichteten Zangen vergleichbar, den Fries unter der Kuppel bildet (Abb. 186). Die darunter befindlichen Schneckenwindungen sind ein geläufiges Ornament nordischer Metallarbeiten, und auf diese oder auf Schnitz- und Flechtwerk geht auch das Zangenornament zurück. Leider wird der ursprüngliche Eindruck des majestätischen, in weltabgeschiedener Einsamkeit emporragenden, ältesten Denkmals germanischen Kunstschaffens durch die in späterer Zeit hinzugefügten Freitreppen und dadurch beeinträchtigt, daß es nicht mehr seine alte Höhe zeigt, da sich das Erdreich ringsherum im Laufe der Jahrhunderte gehoben und den Unterbau beträchtlich verkürzt hat.

Neben dem Basilikentypus, der über ein Jahrtausend in Italien die Herrschaft behauptete, hat die altchristliche Architektur noch einen zweiten, nicht minder wichtigen in dem Centralbau geschaffen, der die Grundlage für den später in Byzanz zu höchster Ausbildung gelangten Kuppelbau wurde. Diese Centralbauten waren ursprünglich nur Grabmal- und Taufkapellen und erst in späterer Zeit dienten sie auch allgemeinen kirchlichen Zwecken. Im Gegensatz zu den langgestreckten Basiliken waren die Centralbauten, wie



Abb. 183. Mosaik in San Cosma e Damiano in Rom.

schon ihr Name andeutet, um einen Mittelpunkt angeordnete oder auf diesen bezogene Rund- oder Polygonalbauten, die meist mit einer Kuppel bedeckt waren, wozu das Pantheon das Vorbild geliefert hatte. In den Grabkirchen stand in der Mitte der Sarkophag oder, wenn dieser in einem unterirdischen Gewölbe untergebracht war, der darüber errichtete Altar, in den Taufkapellen das Taufbecken oder die Wanne für den Täufling. Das wird der Grundtypus dieser Gebäude gewesen sein, die im Inneren meist durch Nischen gegliedert waren. Erst später wurde das Innere durch einen Säulenkranz gegliedert, so daß es in einen mittleren Teil und einen äußeren Umgang zerfiel. Indem der so geschaffene Mittelbau über dem Umgang erhöht und mit einer Kuppel bedeckt wurde, entstand wieder jene Raumteilung, die für die Basilika charakteristisch ist.

Unter den Centralbauten, bei denen auf jede architektonische Gliederung verzichtet worden ist, sind das Grabmal der heiligen Helena in der Campagna bei Rom und die achteckige Taufkapelle San Giovanni in Fonte in Ravenna die hervorragendsten. Letztere übt gerade dadurch, daß sie von Einbauten durch Säulenstellungen völlig frei geblieben ist, eine majestätische Wirkung aus, die durch die Pracht des Mosaikenschmucks, die in der Kuppel ihren Höhepunkt erreicht, noch gesteigert wird. Für den anderen Typus, bei dem der Raum durch einen Säulenumgang in zwei Teile geschieden ist, ist die heutige Kirche Santa Constanza in Rom, ursprünglich das Grabmal der Tochter des Kaisers Konstantin, Konstantia, das älteste und am meisten charakteristische Beispiel, das in späteren Jahrhunderten gelegentlich auch auf ähnliche Centralbauten im germanischen Norden eingewirkt hat. Hier wird der über den Umgang hoch erhobene Mauercylinder des von der Kuppel überwölbten Mittelraums von zwölf Paaren gekuppelter, d. h. durch ein Gebälk verbundener Säulen getragen, die durch Rundbogen miteinander verbunden sind (Abb. 187). In dieser Gliederung des Inneren ist eine höhere Entwickelungsstufe des Centralbaues zu erkennen, die dann auch von der byzantinischen Baukunst aufgenommen wurde. Auf dem Boden Italiens wurde sie ebenfalls noch weiter ausgebildet, bis sie den Höhepunkt in der Kirche San Lorenzo in Mailand erreichte. Einen Übergang von den italischen zu den byzantinischen Centralbauten stellt San Vitale in Ravenna (526 begonnen) dar, bei dem ebenfalls das Princip der Basilika insofern durchgeführt ist, als der achtseitige, die Kuppel tragende Mittelbau sich hoch über den zweigeschossigen Umgang erhebt. Die Obermauern des Mittelbaues werden von acht kräftigen Pfeilern getragen, zwischen denen sieben halbkreisförmige Nischen angeordnet sind, die sich durch zwei Säulen nach dem Umgang öffnen (s. den Grundriß Abb. 189). Durch die später hinzugefügte, der einen Ecke vorgelegte Vor-



Abb. 184. Kaiser Justinian. Mosaik in San Vitale zu Ravenna.

halle ist der ursprüngliche Baugedanke verdunkelt worden. Der Haupteingang sollte eigentlich von der der Apsis, dem Altarraum, gegenüber liegenden Seite des Achtecks erfolgen, womit ebenfalls der Versuch gemacht worden war, das Langhaussystem der Basilika mit dem Centralbau zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Vollkommen gelang das erst in den etwa gleichzeitig in Byzanz begonnenen Kirchenbauten.



Abb. 185. Grabmal des Theodorich zu Ravenna.

Eine eigenartige, von der bisherigen Übung abweichende Bildung zeigt auch der Schmuck der Kapitäle, die ebenfalls für den Übergang von der altchristlichen zur byzantinischen Baukunst charakteristisch sind. Wohl wurde noch an dem korinthischen Kapitäl römischer Fassung im Großen und Ganzen festgehalten; aber im einzelnen machen sich doch so viele Abweichungen bemerkbar, daß man hier die Keime einer neuen Kapitälbildung zu erkennen hat. Da die Säulen in den Basiliken wie in den Centralbauten Rundbogen zu tragen hatten, wurde nach einer Vermittelung zwischen diesen und den Kapitälen gesucht. Anfangs begnügte man sich damit, zwischen die kelchartigen korinthischen Kapitäle und die Bogenansätze kleine Gebälkstücke zu schieben, denen man eine an allen vier Seiten nach unten abgeschrägte Form gab (sogenannte Kämpfer, s. Abb. 182). Später erkannte man aber die Notwendigkeit einer mehr organischen Verbindung, und in San Vitale treten uns die ersten Versuche auf diesem Gebiete entgegen. Anfangs erhebt sich das Kapitäl noch kreisrund über dem Schaft; bald geht es aber in ein Viereck über, dessen Seiten, umgekehrten Trapezen gleichend, schräg bis zur abschließenden quadratischen Deckplatte aufsteigen, auf der der Kämpfer aufsitzt. Das Kapitäl ähnelt also einer umgestürzten, unten abgestumpften Pyramide, deren Seiten aber nicht mehr mit freigearbeitetem Laubwerk umgeben, sondern von einem durchbrochenen, filigranartigen Flächenornament fest umschlossen sind. Hier liegen die ersten Anfänge einer Kapitälsform vor, die als Würfelkapitäl während des ganzen Mittelalters hindurch die Herrschaft behauptete. Eigentümlich ist auch die strenge, herbe Behandlung des Ornaments, die sich in bewußten Gegensatz zu der freien, spielenden Leichtigkeit der Antike setzt. Ein anderer Versuch, eine Verbindung zwischen der runden Säule und dem Architrav (Kämpfer) herzustellen, tritt uns — ebenfalls zuerst in San Vitale — in dem sogenannten Faltkapitäl (Abb. 188) entgegen, wo die vier Flächen des Würfelkapitäls durch halbrunde Ausbuchtungen unterbrochen werden. Auch hier sucht die Technik in durchbrochener Steinarbeit, die fast völlig von dem Steinkern losgelöst erscheint, ihre höchste Virtuosität zu zeigen.

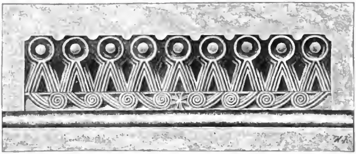


Abb. 186. Zangenornament vom Grabmal des Theodorich zu Ravenna.

Alle diese Bauwerke, auch die im Inneren mit höchster Pracht ausgestatteten Basiliken in Ravenna, sind im Äußeren schmucklose Steinbauten, denen nur durch die Hinzufügung eines runden, freistehenden Glockenturmes eine monumentale Auszeichnung zu teil geworden ist.

Hinter der altchristlichen Architektur und Malerei ist die altchristliche Plastik weit zurückgeblieben. Wenn wir von den oben erwähnten Sarkophagen und ganz vereinzelten Werken der Steinplastik absehen, die völlig unter antikem Einfluß stehen, kommt nur die Elfenbeinplastik in Betracht, die wegen der Kostbarkeit des Materials auch bei den ältesten Christen sehr beliebt war und sich diese Beliebtheit das ganze Mittelalter hindurch bis tief in die neueste Zeit bewahrt hat. Ihre Übung und Anwendung wurzelt ebenfalls in altrömischer, also heidnischer Sitte. Doppeltäfelchen (Diptycha) aus Elfenbein, deren innere Seiten mit Wachs bestrichen waren und zum Schreiben dienten, während die



Abb. 187. Inneres der Kirche Sa. Constanza zu Rom.

Außenseiten kunstvolle Reliefdarstellungen zeigten, wurden in der späteren Kaiserzeit von Personen, die ein öffentliches Amt, meist das des Konsuls (daher auch Konsulardiptycha genannt) antraten, ihren Freunden überreicht, indem sie damit zugleich zu öffentlichen Spielen eingeladen wurden, worauf meist die Reliefdarstellungen deuteten. Solcher Diptycha bedienten sich auch die Christen, um darin die Namen der Märtyrer, der Gestorbenen, der Schutzpatrone u. s. w. aufzuzeichnen, und danach wurden die Außenseiten mit den Darstellungen geschmückt, die den ersten Christen besonders teuer und verehrungswürdig waren. Aber nur der Inhalt war christlich, die Darstellungsform folgte der abwärts führenden, antiken Kunst. Doch entstanden auch in dieser Zeit des Verfalls noch Gebilde von hohem Adel der Form und von großartiger Auffassung, wovon eine runde Elfenbeinbüchse mit der Darstellung des thronenden, von den Aposteln umgebenen Christus, die vermutlich zur Aufbewahrung von Reliquien diente, Zeugnis ablegt (im Berliner Museum, aus dem vierten Jahrhundert). Noch lebhafter wurde die Elfenbeinplastik von der byzantischen Kunst gepflegt, unter deren Einfluß wohl auch bereits das umfangreichste Werk dieser Art, der Bischofsstuhl des Maximinian im Dom zu Ravenna (um 550) mit reicher Ornamentik und vielen Reliefdarstellungen, entstanden ist.



Abb. 188. Faltkapitäl in San Vitale zu Ravenna.

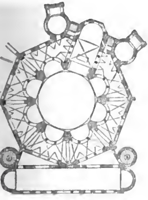


Abb. 189. Grundriß von San Vitale zu Ravenna.

2. Die byzantinische Kunst.

Trotz ihrer weit ausgedehnten Wirksamkeit und ihrer Regsamkeit auf vielen Gebieten des Kunstschaffens, die sie auf die Einführung neuer technischer Übungen brachte, ist die byzantinische Kunst nur in der Architektur schöpferisch aufgetreten. Sie hat die Technik des Mosaiks, d. h. des Zusammensetzens von farbigen Glasstiften zu großen, farbenprangenden Gemälden zu einer Virtuosität entwickelt, die besonders in unserer Zeit, wo das Glasmosaik namentlich zum Schmuck des Inneren von Kirchen wieder

angewendet wird, hoher Bewunderung für wert erachtet worden ist, sie hat die Miniaturmalerei, d. h. die Ausschmückung von geschriebenen Büchern mit kleinen farbigen Darstellungen, freilich auch darin auf altrömischen Vorbildern fußend, zu einem besonderen Zweige der Malerei entwickelt, sie hat die Emailmalerei, d. h. das Auftragen von schmelzbaren Farben auf einen metallenen Untergrund erst zu einer Kunst ausgebildet, sie hat die Goldschmiedekunst so gefördert, daß byzantinische Goldschmiedearbeiten während des ganzen Mittelalters im Abendlande hoch in Ansehen standen; aber alle diese Verdienste der byzantinischen Kunst, wie hoch sie auch für die Fortschritte der Technik anzuschlagen sind, treten doch hinter ihre Leistungen in der Architektur zurück. Diese hat freilich eine im Verhältnis zur Dauer des byzantinischen Reichs nur kurze Zeit der Blüte erlebt, die mit der Regierung des Kaisers Justinian (527—565) zusammenfällt, und von der glänzenden, umfangreichen Bauthätigkeit dieses Kaisers, der die Stadt Konstantins mit einer großen Zahl von Kirchen und Palästen füllte, ist uns nur ein einziges bedeutsames Baudenkmal, freilich das größte, die Sophienkirche (Hagia Sophia, nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken in eine Moschee umgewandelt), erhalten geblieben.

In der Sophienkirche, die Justinian 532—537 an Stelle eines älteren, abgebrannten Gotteshauses durch **Anthemios** von Tralles und **Isidoros** von Milet erbauen ließ, hat die aus der altrömischen erwachsene, altchristlich-byzantinische Baukunst ihre höchste Entwickelung und Vollendung erlebt. Was in den altchristlichen Centralbauten mit Umgang vergebens angestrebt worden war — eine organische Verbindung des Centralbaues mit dem Basilikenbau — ist hier erreicht worden. Als eine Vorstufe zur Sophienkirche ist die Kirche des hl. Sergius und Bacchus, die sogenannte kleine Sophienkirche, die, 527 begonnen, ebenfalls in der ersten Zeit Justinians vollendet wurde, anzusehen. Hier ist der Kuppelbau noch achteckig, aber der Umgang bereits quadratisch, und der Übergang vom Achteck zum Kuppelkreis ist zum erstenmal durch Anwendung von Hängedreiecken (Pendentifs), die die Räume zwischen den Bogen ausfüllen und so ihrerseits eine Vermittelung zwischen der runden Kuppel anstreben, bewerkstelligt worden. Aus dieser Grundform bildete sich der Kuppelbau, der dann in der großen Sophienkirche als festes, geschlossenes System auftrat, das für die Renaissancezeit, besonders für Michelangelo, vorbildlich geworden und seitdem im großen und ganzen geltend geblieben ist. Den Zugang zur Sophienkirche vermitteln nach dem Muster der Basiliken ein von einer Säulenhalle umgebener Vorhof und zwei Vorhallen (s. den Grundriß Abb. 190, obere Hälfte). Obwohl das achteckige Innere in drei Schiffe geschieden ist, wird das Auge des Eintretenden ausschließlich durch das überhöhte Mittelschiff in Anspruch genommen, das sich als eine Verbindung von sieben Kuppelräumen darstellt. Über dem quadratischen Mittelraum, dessen Seiten 100 Fuß messen, erhebt sich auf vier mächtigen Pfeilern die ebenfalls 100 Fuß im Durchmesser haltende, fast halbkugelförmige Kuppel. An diese Hauptkuppel schließen sich vorn und hinten, westlich und östlich zwei Nischen mit Halbkuppeln an, aus denen wieder zu beiden Seiten je zwei kleinere, halbkreisförmige Nischen heraustreten. Zwischen die östlichen ist die ebenfalls von einer Halbkuppel überwölbte Altarnische eingeschoben, so daß das Innere strenggenommen eigentlich ein System von acht Kuppeln zeigt. Die beiden zweistöckigen Seitenschiffe, die durch je zwei, als Widerlager dienende Querwände in je drei Abteilungen geschieden sind, sind mit Kreuz-

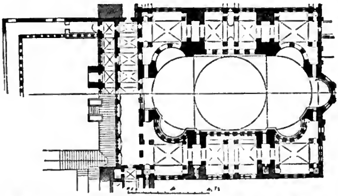


Abb. 190. Grundriß der Sophienkirche zu Konstantinopel (Erdgeschoß und oberes Stockwerk).

gewölben gedeckt und durch Säulenstellungen gegen das Mittelschiff geöffnet (s. den Durchschnitt Abb. 191).

Die durch die imposante Raumentfaltung hervorgerufene Pracht des Inneren wurde noch durch die Bekleidung der unteren Wände mit kostbaren, farbigen Marmorplatten und durch Glasmosaiken erhöht. Von dieser Ausstattung scheint aber nur noch der kleinste Teil der Zeit Justinians anzugehören (Abb. 192). Das Äußere der Sophienkirche, das durch die Türken ebenfalls umgestaltet worden ist, namentlich durch Hinzufügung von Minarets, entspricht der imposanten Raumwirkung des Inneren nicht (Abb. 193). Es ist unscheinbar wie die Bauten in Ravenna, war aber auch von vornherein nicht auf einen monumentalen Eindruck berechnet, da die Kirche einen Bestandteil des von Justinian geplanten und zum Teil auch ausgeführten Palastes bilden und von diesem gewissermaßen umschlossen werden sollte.

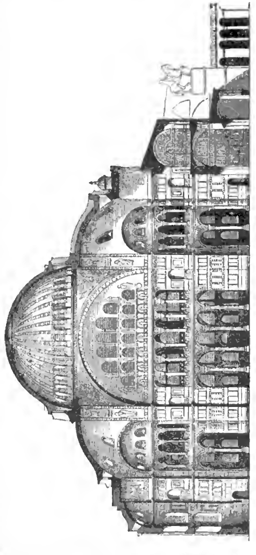


Abb. 191. Durchschnitt der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Mit dem Tode Justinians begann mit der Machtstellung des byzantinischen Reichs auch die Kunst von ihrer schnell erreichten Höhe herabzusteigen. Das zeigte sich zunächst freilich nur in der erheblich geringeren Prachtentfaltung, worauf noch andere Ereignisse als die politischen, die beständigen Kämpfe mit den feindlichen Nachbarn in Westasien, die die Schwäche des byzantinischen Weltreichs schnell erkannten und sich zu Nutze machten, einwirkten. Schwerer als durch diese ist die Weiterentwickelung der byzantinischen Kunst auf den durch die Sophienkirche geschaffenen monumentalen Grundlagen durch religiöse Kämpfe um erbärmliche Kleinigkeiten in der Auslegung des griechisch-christlichen Dogmas geschädigt worden, die ihren Höhepunkt in dem Bilderstreit und dem Bilderverbot in den Kirchen (754) erreichten. Die Plastik hatte in der byzantinischen Kunst niemals ein Feld der Bethätigung gefunden, weil die Architektur ihrer entraten zu können glaubte. Jetzt wurde auch die Malerei für Jahrhunderte unterdrückt. Als sie dann wieder geübt wurde, am fleißigsten in den Miniaturmalereien, mit denen die Mönche, die in der byzantinischen Kirche und damit



Abb. 192. Thronender Christus. Mosaikbild in der Sophienkirche zu Konstantinopel.

auch in der byzantinischen Kunst bald zu einer einflußreichen Macht, zu einem Staat im Staate wurden, die heiligen Bücher schmückten, da streckte die Kirche ihre Hand gebieterisch aus. Nicht nach der freien Phantasie der Künstler, sondern nur nach bestimmten Vorschriften, die sogar durch Konzilsbeschlüsse feierlich besiegelt wurden, durften die Vorgänge in der Bibel und in den Märtyrerlegenden dargestellt werden (Abb. 194).

Damit hörte jede freie Kunstübung auf, und wenn sich trotz dieser Beschränkungen in der Geschichte der byzantinischen Kunst bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts noch gewisse Versuche zu neuem Aufschwung erkennen lassen, so wird dadurch das Gesamtbild der byzantinischen Kunst nicht verändert, das einen der unerfreulichsten Abschnitte der Kunstgeschichte füllt. Es ist das Bild einer Kunst, die, unter dem Druck eines dem orientalischen Despotentum nachgebildeten, höfischen Ceremoniells, niemals so recht eigentlich jung gewesen ist, aber sehr lange das traurige Schauspiel greisenhafter Erstarrung geboten hat. Und doch ist diese Kunst bis in unsere Zeit hinein lebendig geblieben, freilich nicht durch ihre innere Triebkraft, sondern nur durch den mächtigen Einfluß der Kirche, der sie sich willenlos unterworfen hatte.

Auf die Kunst des Mittelalters, die bald neue Wege einschlug, als die Völker des germanischen Nordens zu Trägern einer neuen Kultur wurden, hat die byzantinische Kunst nur einen geringen Einfluß geübt. Nur wo sich Byzantiner, besonders griechische Mönche ansiedelten, wie z. B. in einigen Teilen Unteritaliens, oder wo rege Handelsverbindungen mit Konstantinopel gepflegt wurden, wie in Sizilien und Venedig, ist auch byzantinische Kunst und Handwerksübung eingeführt worden, ohne jedoch fruchtbare Keime der Weiterbildung zu pflanzen. Das Abendland, das westliche Europa, ist aber erst durch die Kreuzzüge mit den Erzeugnissen byzantinischer Kunstfertigkeit näher bekannt geworden, zu einer Zeit also, als die einheimische Kunst auf altrömischer und römisch-christlicher Grundlage bereits eine selbständige Physiognomie angenommen hatte.

Das einzige Verdienst, das sich die byzantinische Kunst um die allgemeine Entwickelung der Kunst erworben hat, ist also nur die systematische Ausbildung des Kuppelbaues. Daß sie über dieses Verdienst hinaus trotzdem noch in der Kunst unserer Zeit ein Scheinleben fortführt, verdankt sie der Macht der orthodoxen Kirche. Als das oströmische Reich sich noch eines äußerlichen Glanzes erfreute und wenigstens zeitweise Vorteile über seine Nachbarn errang, fand das griechisch-orthodoxe Christentum Eingang in Rußland. Wladimir, der später den Beinamen des Heiligen erhielt, heiratete 989

eine griechische Prinzessin und trat zum Christentum über, das sich im Laufe des elften Jahrhunderts schnell verbreitete. Bei der spärlichen Zahl der uns erhaltenen spätbyzantinischen Kirchen sind wir nicht genau über die Wandelungen unterrichtet, die der byzantinische Bautypus seit Justinian im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat. Es ist aber wahrscheinlich, daß in der Zeit, als das oströmische Reich seinen Schwerpunkt im Orient fand, auch orientalische Einflüsse mehr und mehr in den Vordergrund traten, und diese gemischte Bauweise wurde mit Vorliebe in Rußland aufgenommen, wo eine Neigung für orientalischen Luxus von jeher herrschend gewesen war. An dem Grundplan der byzantinischen Kirchen hielten die anfänglich wohl aus Konstantinopel hergeholten Baukünstler in Rußland, seitdem man dort, etwa um die Mitte des elften Jahrhunderts, steinerne Kirchen zu bauen begann, schon aus Kultusrücksichten fest. Auch in der inneren Ausschmückung der Kirchen mit Mosaiken, Wandmalereien und Tafelgemälden blieben die überlieferten Normen der byzantinischen Kunst im großen und ganzen in Geltung. Desto freier konnte sich aber die russisch-orientalische Phantasie in der äußeren Gestaltung der Kirchen bewegen. Statt aber dort anzuknüpfen, wo die byzantinische Kunst stehen geblieben war, statt den Versuch zu machen, auch der äußeren Erscheinung der Kirchen ein ernstes, monumentales Gepräge zu geben, griff die russische Baukunst nur das Kuppelmotiv auf und trieb damit ein übermütig-phantastisches Spiel, das schließlich zu sinnloser Üppigkeit und zu wilder Übertreibung ausartete. Über einem niedrigen Baukörper wuchs eine Menge von teils massigen, teils schlanken, oft zu beträchtlicher Höhe aufsteigenden Türmen empor, die alle mit Kuppeln besetzt waren, die in reicher Vergoldung erstrahlten. Diese Kuppeln wichen bald von der ursprünglichen Halbkugelform ab und nahmen die abenteuerlichsten Gestalten an, die schließlich zu der ausgebauchten und nach oben ausgeschweiften Zwiebelform führten. Als sich dann seit dem sechzehnten Jahrhundert Rußland mehr und mehr der abendländischen Kultur erschloß, wurde dieser byzantinisch-orientalische Mischstil noch dadurch phantastischer, daß er mit Elementen der italienischen Renaissance durchsetzt wurde. Überall, wo die griechisch-katholische Religion angenommen und zur herrschenden wurde, bei den Griechen und bei den Armeniern, in den Donaufürstentümern u. s. w., fand mit allen Einzelheiten des orthodoxen Kultus auch die in Rußland ausgebildete, kirchliche Kunst Eingang, und in der einmal festgestellten Form ist sie bis auf die Gegenwart in Übung geblieben. Nur bei der Übertragung des altrussischen Stils, der wie ein versteinerter Anachronismus in unsere



Abb. 193. Die Sophienkirche zu Konstantinopel.

Zeit hineinragt, auf moderne Profangebäude haben sich die Architekten gewisse Freiheiten in der Bewegung erlaubt, damit aber nur den Beweis erbracht, daß der eigentlich russische Stil, der sein bestes im Kunstgewerbe geleistet hat, wobei ihm der reich entwickelte Farbensinn der slavischen Rasse sehr förderlich gewesen ist, nur ein äußerlich dekorativer ist, daß es ihm von Anfang an an neuen schöpferischen Gedanken gefehlt hat, die allein die Bürgschaft des Fortschritts sind.

Innerhalb Rußlands sind Kiew, Nowgorod und besonders Moskau die Hauptstätten, in denen dieser nationale Baustil seine höchste Pracht entfaltet hat. In Moskau sind die hauptsächlichsten kirchlichen und profanen Gebäude in der durch hohe Mauern von der übrigen Stadt geschiedenen Burg, dem sogenannten „Kreml", vereinigt. Obwohl von einem Italiener 1475 bis 1479 erbaut, zeigt die hervorragendste unter den Kirchen, die Uspenskij-Kathedrale, in der die Zaren gekrönt werden, die eigentümliche Verbindung byzantinischer mit asiatischen Formen noch am reinsten und charaktervollsten. Dagegen hat in der 1554 unter Iwan dem Schrecklichen erbauten Wassilij Blashennij-Kathedrale (Abb. 195) jene seltsam-phantastische Richtung der russischen Architektur, in der sichtlich tatarisch-mongolische Einflüsse das Übergewicht über die byzantinischen Grundformen gewonnen haben, bereits ihren Höhepunkt erreicht.

3. Die Kunst des Islam.

Wie die russische Kunst, ist auch die der Völker des Orients, die die Lehre Muhameds annahmen, in ihren Anfängen wenigstens, ein Ausläufer der byzantinischen Kunst. Als das führende Volk des Islam, die Araber, unter denen Muhamed gelebt und gewirkt, ihren Stammsitz, die steinige, wüste Halbinsel, für ihren Thatendrang und ihren durch den Propheten angestachelten, religiösen Fanatismus zu klein fanden und im Vertrauen auf die Stärke ihres Glaubens als Eroberer in die kraftlos gewordenen Nachbarländer, zunächst in Ägypten, Syrien und Palästina, eindrangen, nahmen sie entweder von byzantinischen Kirchen Besitz, die sie den Bedürfnissen ihres Kultus anpaßten, oder sie erbaten sich, nachdem sie ihre Herrschaft befestigt hatten, Architekten aus Konstantinopel, die die neuen muhamedanischen Gotteshäuser, die Moscheen, im alten byzantinischen Stile erbauten, nur mit den Umwandelungen, die der Kultus des Islam gebot. Hohe Anforderungen stellte dieser nicht. Ähnlich den Hallen, in denen sich die ersten Christen zur Verrichtung ihrer Andacht, zu gegenseitiger Erbauung versammelten, sollten auch die Moscheen den Gläubigen nur die Stätte bieten, ihre Gebete zu verrichten, wenn der Mueddin von einem



Abb. 194. Mariä Verkündigung und Begegnung mit Elisabeth.
Miniaturmalerei in einem byzantinischen Manuskript in Paris. Nationalbibliothek.

Turme die Stunde ausrief. Zwei Räume reihten sich aneinander, ein offener, viereckiger Hof, nach außen von Mauern umschlossen, im Inneren mit einer flach gedeckten oder von kleinen Kuppeln überwölbten Säulenhalle umgeben, mit dem Reinigungsbrunnen in der Mitte, der meist mit einer Kuppel überdacht war, und eine von parallelen Säulenreihen getragene Halle, die dort, wo byzantinische Vorbilder angenommen worden waren, als Centralbau ausgebildet und mit einer mächtigen Kuppel gekrönt war. In der Mitte der Rückwand dieser Halle, die die Richtung nach Mekka, die Kiblah, bezeichnete, war die Gebetsnische (Mihrab), das Allerheiligste der Moschee, angeordnet. Vor dieser Nische, in der auch der Koran aufbewahrt wurde, verrichteten die Gläubigen ihre Gebete. Wo sich ihrer Anlage bauliche Schwierigkeiten entgegenstellten, wurde sie durch eine dekorative Malerei nachgebildet. Auch sonst wurde das Innere der Moscheen reich mit Malereien jeglicher Art geschmückt. Daß Muhamed schon bei der Stiftung seiner Religion die Darstellung lebender Wesen, also vorzugsweise des Menschen, verboten haben soll, ist eine Fabel, die durch die neuere Forschung widerlegt worden ist. Wohl hatte er gegründete Ursache, wie einst Moses, gegen seine im Götzendienst verwilderten Landsleute zu eifern und die Götzenbilder zu zerstören, die sie ringsherum um das uralte Nationalheiligtum in Mekka, den schwarzen Stein (die Kaaba), aufgestellt hatten; aber das ausdrückliche Bilderverbot ist erst das Erzeugnis einer viel späteren Zeit, als die kriegerischen Erfolge der Söhne des Propheten ihren religiösen Fanatismus auf das Höchste gesteigert hatten. Um die Darstellung lebender Wesen zu verhindern, wozu vielleicht gar politische Motive, die übertriebene Verherrlichung der Kalifen, den Anlaß gegeben hatten, berief man sich auf ein angeblich mündlich überliefertes Gebot Muhameds, wonach nur „Bäume, Früchte und unbelebte Dinge" gemalt werden durften. In der ersten Blütezeit der islamitischen Kunst herrschte ein anderer Brauch. In einem Lande, wo es keine Kunstübung gab, wo nur eine Kunstfertigkeit, die der Weberei, besonders in Teppichen, zu höherer Blüte gediehen war, konnte Muhamed gar nicht auf den Gedanken kommen, ein allgemeines Bilderverbot zu erlassen. Seine nächsten Nachfolger, die doch darum gewußt haben müßten, haben denn auch die von ihnen berufenen Künstler frei schalten und walten und alle ihre Fähigkeiten in höchster Pracht entfalten lassen. Nach dem Bericht eines Reisenden aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, der die Bauten der ersten arabischen Kalifen wohl noch in ihrem alten Glanze gesehen hat, war das Innere der großen Moschee in Damaskus „mit Mosaiken (auf Goldgrund) von wunderbarer Schönheit geschmückt, mit Figuren des Himmels und mit Darstellungen der ganzen Natur." Dazu hatte der Kalif Walid nach dem Bericht desselben Reisenden, der gewiß aus der örtlichen Überlieferung geschöpft hat, 12000 Künstler kommen lassen,



Abb. 195. Die Wassilij Blaſhennij Kathedrale in Moskau.

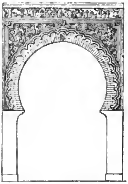
denen nur die Ausführung der Mosaiken oblag. Auch sonst wird uns von figürlichen Malereien, besonders in Palästen, berichtet, und ein großer Teil der Bekenner der muhamedanischen Religion, die Schiiten, zu denen die Perser gehören, kümmert sich überhaupt nicht um die Vorschriften der Sunna, der Überlieferung, nach der sich der andere Teil Sunniten nennt. Aber auch die Sunniten waren selbst in späterer Zeit nicht einig in dem Abscheu gegen alles Bilderwerk.

Zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts hatte sich ein aus dem Inneren Asiens gekommener kriegerischer Volksstamm, die Seldschukken, nach längerem Aufenthalt in Iran (Persien) eines großen Teiles von Kleinasien bemächtigt und dort ein Reich mit der Hauptstadt Konia gegründet, wo sie bald auch eine rege Bauthätigkeit, meist mit Hilfe von Künstlern, die durch den Einfall der Mongolen aus Persien vertrieben waren, entfalteten. In diesem engen, von der Außenwelt fast ganz abgeschlossenen Kreise wiederholt sich dieselbe Kunstentwickelung, die uns nach den Denkmälern und den sonstigen Über-



Abb. 196. Die Omar-Moschee in Jerusalem.

lieferungen für das siebente Jahrhundert, das erste der islamitischen Herrschaft, wahrscheinlich geworden ist. Was die fremden Künstler im Lande an Überresten antiker Kunst vorfanden, sowohl von hellenistisch-römischer wie byzantinischer, nahmen sie entweder in den Originalstücken in ihre Bauten auf oder sie arbeiteten nach diesen Mustern für ihre veränderten Zwecke. Das beste aber, was diese persischen Künstler den Seldschukken brachten, war ihre uralte, heimische Kunst, die Bekleidung der Wände, Decken und Kuppeln der Moscheen und Paläste mit farbigen, glasierten Fayenceplatten, die kunstvoll zu immer wiederkehrenden, aber trotzdem nicht eintönig, sondern stets reizvoll wirkenden Mustern zusammengesetzt waren. Auch die Seldschukken kümmerten sich nicht um das Bilderverbot, obwohl sie Sunniten waren, also zum strengen Bekenntnis gehörten. Aber die Menschen- und Tiergestalten, die sie geschaffen haben, stehen in ihrer rohen Behandlung doch so tief unter ihrer hoch entwickelten Ornamentik, daß man leicht erkennt, daß plastische Bildungen, die sich der Natur näherten, ihrer Kunst fremd waren. Diese Bildwerke stellen sich auch bei schärferer Untersuchung als unbeholfene Nachahmungen antiker oder byzantinischer Vorbilder heraus.

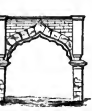

Abb. 197. Hufeisenbogen.

So ist es auch in der Frühzeit der islamitischen Kunst gewesen. Auch als sich unter den Arabern selbst, nachdem sie von fremden Künstlern gelernt, eine eigene Kunstübung entwickelt hatte, kam es nicht zur Ausbildung des Sinnes für das Plastische. Dem stand schon das Übergewicht der Phantasie — und darin sind sie mit den Israeliten eng verwandt — über ihre anderen geistigen Kräfte im Wege. Die Poesie war die erste und lange Zeit die einzige der Künste, die unter ihnen gepflegt wurde und die auch die höchste Blüte erreichte, und der arabische Orient ist auch die Wiege des Märchens.

Muhamed wäre ein schlechter Politiker gewesen, wenn er sich nicht diese eigentümliche geistige Veranlagung seiner Landsleute für seine Zwecke zu nutze gemacht hätte. Er hätte sie niemals zu furchtloser Todesverachtung anstacheln können, wenn er ihre Phantasie nicht von den irdischen Dingen ab- und auf das Jenseits gelenkt hätte. Er lehrte sie das irdische Leben als eine traurige Notwendigkeit, als ein allerhand unabwendbaren Zufällen unterworfenes Dasein betrachten; dafür malte er aber das Leben im Jenseits allen Gläubigen in den glühendsten Farben aus. Indem er damit dem Glaubenseifer eine Belohnung aussetzte, statt ihn als die Pflicht jedes Gläubigen zu erklären, erreichte er wohl seine nächsten Ziele, aber er legte auch den Grund zu einer inneren Fäulnis, die die schnell gegründeten Reiche auch wieder vernichtet hat, weil sie politisch und sittlich nicht lebensfähig waren. Die Meinung, daß das Leben nur von Zufällen abhängig sei, führte zu einem unthätigen Fatalismus, und schließlich sah man das irdische Leben nur als eine Wartezeit auf die vom Propheten verheißenen Freuden des Paradieses an, die aber nur in einem Übermaß sinnlicher Genüsse gipfelten.

Eine solche geistige Zucht war der bildenden Kunst wenig förderlich, auch wenn die Araber kunstbegabt gewesen wären. Zur Entwickelung künstlerischer Begabung ließ sie aber schon ihr Nomadenleben in der Heimat nicht kommen. Sie bauten keine festen Häuser, sondern sie zogen von Ort zu Ort mit ihren Zelten, die im Inneren mit bunten, selbstgewebten Teppichen, dem kostbarsten Teil ihres Hausrates, bekleidet waren. Die Weberei von Teppichen und Stoffen für Bekleidung war wohl neben der Verarbeitung von Metallen zu Waffen die einzige Kunstfertigkeit, die die Araber kannten, als sie ihre Heimat verließen, und als sie seßhaft geworden, suchten sie die Erinnerung an die bunte Pracht der aufgehängten, die Stelle der Wände vertretenden Teppiche dadurch festzuhalten, daß sie die Mauern mit farbigen, glasierten Thonfliesen überzogen, die in ihrer Zusammensetzung den Mustern der Teppiche glichen.

Die Bekleidung der Wände mit farbigen Thonplatten ist keine arabische Erfindung. Wir haben diese Kunst bereits bei den alten Persern in höchster Blüte gesehen, und die Sassaniden, die seit 234 n. Chr. die Macht und Größe des alten Perserreiches mit steigenden Erfolgen, namentlich in der Bekämpfung und Zurückdrängung der wankenden Römerherrschaft, wiederherzustellen versuchten, waren auch eifrig bemüht, die alte Kultur in Kunst und Wissenschaft neu zu beleben. Aus heimischen Überlieferungen und fremden Einflüssen entstand eine neue Kunst, über die wir nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung noch unvollkommen unterrichtet sind. Ihren Widerschein lernen wir aber aus den Werken der Araber kennen, die sich ihre Baukünstler nicht bloß aus Byzanz, sondern auch aus dem Reiche der Sassaniden kommen ließen, deren Kunst ihrem phantastischen Sinne noch näher kam. Die ihnen wie allen Semiten eigentümliche Unruhe und Neuerungssucht ließ sie alles begierig aufgreifen, was im neupersischen Reiche an Neubildungen entstanden war. Der römisch-byzantinische Rundbogen, der sich im Inneren der christ-


Abb. 198. Kielbogen.

lichen Kirchen von Säule zu Säule schwang, wurde im Scheitel gebrochen, so daß die Form eines zunächst noch stumpfen Spitzbogens daraus entstand. Im Einklang mit der Ornamentik des Inneren wurde durch verschiedene Färbung der keilförmig zugeschnittenen Steine, die den Bogen bildeten, die Wirkung des allgemeinen Farbenspieles noch erhöht. Eine andere Absicht lag den arabischen Baukünstlern fern. Der neu erfundene Spitzbogen hatte für sie keinerlei konstruktive Bedeutung, sondern er war nur ein Erzeugnis ihrer dekorativen Laune, die dabei nicht stehen blieb.



Abb. 199. Säule mit Stalaktiten-Gewölbe aus dem Löwenhofe in der Alhambra. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

Diese dekorative Betonung der Archivolte, der Bogenwölbung, findet sich schon in der Felsen- oder Omarmoschee in Jerusalem, einem achteckigen, von byzantinischen Baumeistern errichteten Centralbau, der spätestens am Ende des siebenten Jahrhunderts vollendet worden ist (Abb. 196). Sie ist seitdem für alle Bogenformen der arabischen Baukunst charakteristisch geblieben; denn in der Erfindung von Bogen hat sich die Phantasie der Araber, nachdem einmal das Prinzip des römisch-byzantinischen Rundbogens durchbrochen war, besonders gern bethätigt. In Syrien und Palästina kommt freilich nur, soweit die vorhandenen Reste ein Urteil gestatten, der Spitzbogen, der gebrochene Rundbogen vor. Nächst der Omarmoschee, die, von einer (jetzt hölzernen) Kuppel überdacht, auch äußerlich byzantinisches Gepräge trägt, ist nur noch die ebenfalls am Ende des siebenten Jahrhunderts vollendete Moschee el Aksa bemerkenswert, deren durch Säulenstellungen in sieben Schiffe geteiltes Innere einer altchristlichen Basilika ähnlich ist. Entschiedener treten die orientalischen Bestandteile der arabischen Baukunst in den Bauten Ägyptens hervor, wo die Eroberer sich in dem jetzigen Alt-Kairo ihre Hauptstadt gründeten. Hier wurde der gebrochene Rundbogen eigentlich erst zum ausgesprochenen Spitzbogen entwickelt, und neben ihm traten die vermutlich auch von den Sassaniden entlehnten, aber doch für den arabischen Stil charakteristisch gewordenen Formen des Hufeisenbogens (Abb. 197) und des Kielbogens (Abb. 198) auf. Was aber den Arabern ganz eigentümlich ist, ist eine ebenfalls in den Moscheenbauten zuerst auftretende Art der Deckenbildung, die man wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Tropfsteingebilden der Natur Stalaktitengewölbe genannt hat (Abb. 199). Diese Gewölbe,

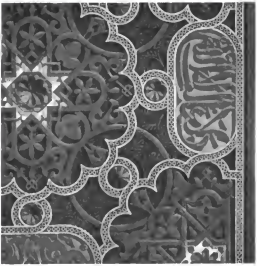


Abb. 200. Maurische Wandverzierung aus der Alhambra. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

die nachweislich aus dem Holzbau hervorgegangen sind, setzten sich ursprünglich aus ausgehöhlten Klötzchen zusammen, die übereinander geschichtet wurden, so daß das obere immer über das untere hervorragte. Später wurden sie in größerer Zahl zusammenhängend in Gips gegossen. Anfangs sollten sie wohl nur zur Ausfüllung der Zwickel der Kuppeln dienen; nach und nach dehnten sie sich aber auch über größere Gewölbeteile, über ganze Decken und über die Kuppeln selbst aus und gewannen so mit der Zeit eine Bedeutung, die in der Gesamtwirkung der arabischen Innendekoration besonders in den maurischen Bauten Spaniens in den Vordergrund trat. Zu voller Geltung gelangten sie freilich erst durch Bemalung und Vergoldung, und dadurch wurden sie zu einem bedeutsamen Gliede des malerischen Schmuckes, der alle inneren Wandflächen und die Fußböden, diese in Gestalt von Mosaiken, bedeckte. In diesem Schmuck, der, wie oben erwähnt, aus der Erinnerung an die Teppiche der Nomadenzelte hervorgegangen ist, hat sich die Phantasie der arabischen Künstler am reichsten und eigenartigsten gezeigt, weil sie, ohne durch bestimmte Regeln gebunden zu sein, ins Ungemessene schweifen konnten. Auch ohne das angebliche Bilderverbot Muhameds wäre in diesem ornamentalen System, das sich allmählich aus der Rankenornamentik der hellenistischen und römischen Zeit zu einem eigentümlichen Spiel von bald in einander greifenden, bald einander ausweichenden, sich ins Unendliche fortsetzenden, mit Blattformen besetzten Linien und Bandverschlingungen entwickelte, für menschliche und Tierfiguren kein Platz gewesen. Diese scheinbar so einfachen Elemente haben der unerschöpflichen Erfindungskraft der arabischen Künstler den Stoff zu einer Fülle von Kombinationen gegeben, von denen man sagen kann, daß sich nicht eine einzige wiederholt. Und nicht zufrieden mit diesem üppigen Reichtum linearer Ornamentik nahmen die Künstler noch die phantastische arabische Schrift zu Hilfe, indem sie die Wände mit aus Koransprüchen gebildeten Friesen einfaßten.

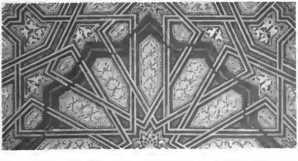


Abb. 201. Maurische Wandverzierung aus der Alhambra. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

So wurde auch die Phantasie des Beschauers ins Unendliche geleitet; aber sie ward auch gewahr, daß diese fortlaufende Dekoration aus ornamentalen Systemen zusammengesetzt war, die in bestimmten Zwischenräumen wiederkehrten, ohne daß ein Abschnitt zu einer Ruhepause für das Auge einlud. Nur die friesartigen Umrahmungen der Wandflächen geben „dem unendlichen Rapport, dem leitenden Gesetz der arabischen Rankenornamentik“, einen äußerlichen Abschluß (Abb. 200 u. 201). Unter dem von ihren Erfindern abgeleiteten Namen Arabeske (in Spanien Moreske) ist dieses System der Flächenverzierung in den europäischen Ornamentenschatz übergegangen, zu dessen eisernen Bestandteilen es noch jetzt gehört. Fast die gesamte Textilindustrie, die Tapetenfabrikation und alle übrigen kunstgewerblichen Thätigkeiten, die mit Flächenverzierungen zu thun haben, stehen unter dem Einfluß der Arabeske.

In der Mehrzahl der Moscheen wie der Paläste waren die Arabesken nicht direkt auf die Wand gemalt, sondern in flachen Reliefs aus in Holzformen gegossenem Gips, bisweilen auch aus Holz und gebranntem Thon ausgeführt, die an den Wänden mit Gips befestigt wurden und dann durch Bemalung und Vergoldung erst ihr richtiges Leben erhielten. Gewöhnlich wurden die Farben rot, blau und gelb verwendet. Solid ist diese Technik nicht, ebensowenig wie die der Stalaktitengewölbe, und dieser Mangel an Solidität ist für die gesamte arabische Bauweise charakteristisch. Er hat es verschuldet, daß so viele der glänzendsten Schöpfungen der Araber spurlos verschwunden sind und die noch vorhandenen einem unaufhaltsamen Verfall entgegengehen, was besonders bei den arabisch-maurischen Bauten in Spanien beklagenswert ist, wo sogar das sehr nachlässig, ohne zweckmäßige Bindemittel aufgeführte Mauerwerk in beständiger langsamer Bewegung ist und darum eine sorgfältige Überwachung erforderlich macht.


Abb. 202. Der Kutab-Minar bei Delhi.

Gleich den Byzantinern der älteren Zeit, deren Baukünstler ihnen ihre ersten Gotteshäuser errichtet hatten, legten auch die Araber keinen Wert auf die äußere Gestaltung der Moscheen. Ihr Sinn für eine monumentale Wirkung nach außen hin war durch die Kuppel befriedigt, und erst in späterer Zeit wurden wenigstens die Hauptportale der Moscheen durch eine reiche, dem Inneren entsprechende Ornamentik, durch Bogen und Säulen ausgezeichnet. Zu einer monumentalen Ausbildung des Äußeren ihrer Bauwerke suchte sich die muhamedanische Kunst erst seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts aufzuschwingen, als der Islam in Indien zur Herrschaft gelangt war und sich der reichen Hilfsmittel des Landes bemächtigt hatte. Aber gerade diese waren der Einfachheit des monumentalen Eindruckes schädlich. Mit dem ungeheuren Aufwand von Marmor und anderen kostbaren Gesteinsarten steht die Wirkung nicht



Abb. 203. Die große Moschee in Delhi.

recht in Einklang, obwohl namentlich im Bau von Kuppeln (meist in Zwiebelform) und von Minarets (besonders berühmt der Kutab-Minar bei Delhi, das 76 Meter hohe Minaret einer unvollendeten Moschee, Abb. 202) das Höchste und Glänzendste geschaffen worden ist, was innerhalb des Systems dieser Baukunst erreicht werden konnte (Abb. 203). Auf gleicher Höhe in der Pracht der Ausführung und Großartigkeit der äußeren Gestaltung stehen die muhamedanischen Bauten in Persien, wo besonders Abbas der Große (1585—1629) in seiner Residenz Ispahan eine rege Bauthätigkeit entfaltet hat. Es war der muhamedanischen Kunst einmal beschieden, in den Grenzen zu bleiben, die ihr durch ihr Geschick für die Dekoration gezogen waren. In allen dekorativen Künsten, namentlich auch auf den zahlreichen, von ihr gepflegten Gebieten des Kunstgewerbes, in Holz- und Elfenbeinschnitzerei, in Metallarbeit mit kunstvollen Einlagen (Tauschierarbeit), in der Glaswaren- und Lederindustrie, hat sie dagegen den Gipfel erklommen, ist sie zu einer Vollendung gediehen, die ihr einen Ehrenplatz in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst sichert, auf die sie noch durch ihre Erzeugnisse einen starken Einfluß geübt, nachdem die Macht des Islam im Süden Europas längst gebrochen war.

Von den Denkmälern der muhamedanischen Baukunst sind außer den beiden bereits erwähnten Moscheen in Jerusalem für die kunstgeschichtliche Betrachtung nur die älteren Moscheen in Kairo und die wenigen, aber umfangreichen Bauwerke, die während der arabisch-maurischen Herrschaft in Spanien entstanden sind, von Bedeutung. In Konstantinopel, der Hauptstadt des späteren türkischen Reiches, haben sich die Baumeister immer nur mit Nachahmungen der Sophienkirche begnügt, in der ein für allemal das Ideal dieser Art von Bauten festgestellt war. Die erste Moschee in Kairo ist von dem Feldherrn des Kalifen Omar, Amr oder Amru, 643 n. Chr. erbaut worden. Um das Werk zu beschleunigen, wurden, ganz wie es die Christen in Rom gethan hatten und noch Jahrhunderte lang thaten, für das Innere Säulen aus altrömischen Tempeln und Palästen verwendet. Die Amru-Moschee kann aber in ihrer



Abb. 204. Aus der Moschee Ibn Tulun in Kairo.

gegenwärtigen Gestalt nicht mehr als das älteste Denkmal der muhamedanischen Baukunst in Kairo angesehen werden, da sie im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert vollständig erneuert und umgebaut worden ist. In ihrer ursprünglichen Anlage unversehrt hat sich dagegen die um 880 erbaute Moschee Ibn Tulun erhalten, die als Typus der allmählich selbständig gewordenen muhamedanischen Baukunst gelten kann. Neben dem Spitzbogen, der hier zum erstenmal an einem arabischen Bauwerk erscheint, tritt hier noch eine andere merkwürdige Bauform auf, die vielleicht, gleich dem Spitzbogen, wenn auch ein Zusammenhang nicht bündig nachgewiesen werden kann, auf die Baukunst des christlichen Mittelalters von Einfluß geworden ist. In die ausgekehlten Ecken der breiten Pfeiler der Arkaden sind nämlich kleine, zierliche Säulen eingelassen, die die Masse der Pfeilerflächen angenehm unterbrechen (Abb. 204). Dieses Motiv ist von der romanischen Baukunst aufgenommen und in großer Mannigfaltigkeit abgewandelt worden.



Abb. 205. Die Sultan Hassan-Moschee in Kairo.

Die höchste Ausbildung des **Moscheenstiles vertreten in Kairo**

die Sultan Hassan-Moschee (Abb. 205) und die Moschee el Moved, die jedoch bereits dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert angehören, für die aber auch nach antike Säulen verwendet worden sind. Aus einer etwas früheren Zeit stammen die sogenannten Gräber der Kalifen und Mamelucken bei Kairo, einfache Kuppelbauten auf viereckigem Grundriß, die nach den Mustern kleiner Moscheen erbaut sind und vermutlich auch zu gottesdienstlichen Verrichtungen dienten.

Von den Bauten der Araber in Sizilien, wo ihre Herrschaft vom neunten bis zum elften Jahrhundert dauerte, ist nichts übrig geblieben. Die beiden Lustschlösser Zisa und Kuba bei Palermo, die gewöhnlich als arabische Bauwerke gelten, sind erst im zwölften Jahrhundert unter der Herrschaft der Normannen erbaut worden. Sie sind aber, wohl im Anschluß an ältere, jetzt verschwundene Vorbilder, im arabisch-ägyptischen Stil gehalten, mit dem freilich auch künstlerische Elemente verbunden sind, die die Normannen aus ihrer Heimat mitgebracht hatten.

Die glänzendsten und zugleich künstlerisch wertvollsten Schöpfungen hat die muhamedanische Baukunst in Spanien hinterlassen. Aber obwohl die Herrschaft der Araber oder der Mauren, wie sie dort genannt wurden, fast acht Jahrhunderte, bis 1492, gewährt hat, steht die Zahl der erhaltenen Denkmäler in keinem Verhältnis zur Dauer dieser Herrschaft. Was nicht infolge der leichten Bauart verschwunden oder in Trümmer gesunken ist, wurde in christliche Kirchen verbaut, wie z. B. die große Moschee von Sevilla (um 1172 errichtet), von der außer wenigen Resten in der Kathedrale nur das Minaret, der unter dem Namen Giralda berühmte Glockenturm, übrig geblieben ist. In ihrer ursprünglichen Gestalt sind eigentlich nur zwei Bauwerke stehen geblieben: die Moschee von Cordoba, die 1236 ebenfalls in eine christliche Kirche umgewandelt wurde, ohne daß jedoch die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Innenarchitektur darunter gelitten haben, und die Alhambra, die von dem Zauber orientalischer Romantik und Ritterlichkeit umwobene Burg der maurischen Könige von Granada. Im Jahre 786 von dem Kalifen Abderrahman I gegründet, schloß sich die Moschee von Cordoba eng an den herkömmlichen Typus an. Auf den von einer Säulenhalle umgebenen Hof folgt die Gebetshalle, die durch zehn Säulenreihen in elf Schiffe geschieden war, dessen mittelstes, das etwas breiter als die anderen war, auf die Mihrab, die achteckige Gebetsnische, führte, die mit einer Halbkuppel überdeckt war. Am Äußeren der maurischen Moscheen wurde jedoch, im Gegensatz zu den ägyptischen, der Kuppelbau vermieden und dafür ein flaches Dach gewählt. Die Säulen im Inneren waren, nach der aus der Heimat mitgebrachten Gewohnheit, antiken Bauwerken entnommen. Da ihre Höhen zu der für die Gebetshalle gewünschten Höhenentwickelung nicht ausreichten, verfielen die maurischen Baukünstler auf ein sinnreiches Mittel. Über der ersten Reihe der von den Säulenkapitälen aufsteigenden Arkaden spannten sie eine zweite, die sie auf Pfeiler stützten, die von den Säulen emporstiegen (Abb. 206), und über diese zweite Bogenreihe wurde erst die (ursprünglich gerade, hölzerne) Decke gelegt. Die erste Bogenreihe hat demnach nur eine dekorative Bedeutung, die aber den malerischen Eindruck des Inneren mit seinen reizvollen Durchblicken wesentlich erhöht. In der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts wurde die Moschee durch einen Anbau erweitert, der zu den ursprünglichen elf Schiffen noch acht weitere gesellte. Dieser späteren Zeit genügte auch die frühere Einfachheit der Bogenformen nicht mehr. Die Hufeisenbogen



Abb. 206. Inneres der Moschee (jetzt Kathedrale) von Cordoba. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

wurden an der äußeren Seite kleeblattförmig ausgeschweift und an der inneren Seite ausgezackt und die Bogenstellungen durch Zwischenglieder kunstvoll miteinander verschlungen, nur um den Reiz des Linienspieles, der Grundlage der arabisch-maurischen Architektur und Ornamentik, noch zu steigern.

Die Alhambra, die ihren Namen „die Rote“ von dem rötlichen Gestein ihres Baumaterials erhalten hat, ist auf einer Anhöhe östlich von Granada als Festung (seit dem neunten Jahrhundert) angelegt und erst, nachdem der Festungsbau zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts im Wesentlichen abgeschlossen war, im Inneren auch als Königspalast ausgebaut worden. Die glänzende Ausstattung der inneren Räume, die wir noch jetzt vor uns sehen, ist sogar erst im fünfzehnten Jahrhundert, kurz vor dem Ende der maurischen Herrschaft, vollendet worden, spiegelt also den Charakter einer Zeit wieder, in der sich die ursprüngliche Thatkraft der Araber nach einem Jahrhunderte langen Schwelgen in einer reichen Natur zu einem träumerischen Dasein verflüchtigt hatte, dessen Hauptreiz die üppigsten Genüsse bildeten, unter denen eine die Phantasie und damit auch die

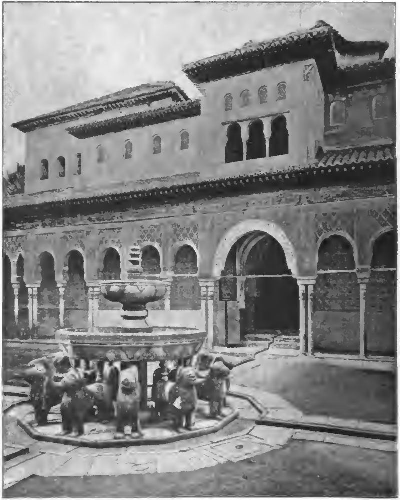


Abb. 207. Löwenhof in der Alhambra bei Granada

erschlafften Sinne beständig anregende Augenweide nicht fehlen durfte. In ihrem Äußeren stellt sich die Alhambra, durchaus dem abgeschlossenen Festungscharakter entsprechend, als ein schmuckloses, unregelmäßiges Bauwerk ohne gesetzmäßige, architektonische Gliederung dar. Desto reicher hat sich die arabisch-maurische Kunst im Inneren entfaltet. In üppiger Verschwendung hat sie ihre ganze dekorative Pracht über eine Reihe von Hallen, Sälen und Höfen ausgebreitet, deren volle Ausdehnung wir nicht einmal mehr vor Augen haben, da ein beträchtlicher Teil der Alhambra im sechzehnten Jahrhundert, vornehmlich durch Karl V. zerstört worden ist. Was von dem alten Bau übrig geblieben ist, gruppiert sich um zwei rechteckige Höfe, den Myrtenhof, an dessen nördlicher Schmalseite der viereckige Comaresturm liegt, der einen der am besten erhaltenen Prachträume, den Saal der Gesandten, enthält, und den berühmten Löwenhof, der seit dem Wiedererwachen der Romantik im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Phantasie unzähliger Maler und Dichter beschäftigt hat (Abb. 207). Seinen Namen hat er von dem Springbrunnen in der Mitte, einem Alabasterbassin, das von zwölf stehenden Löwen aus schwarzem Marmor getragen wird, erhalten. Es sind so ziemlich die einzigen plastischen Werke, die uns von arabischen Künstlern übrig geblieben sind, und sie würden ein gewichtiges Zeugnis für ihr Unvermögen in der plastischen Kunst ablegen, wenn wir uns nicht erinnerten, daß auch die Bildnerei des christlichen Mittelalters nicht minder unbeholfen in der Darstellung ausländischer Tiere war, von denen die Künstler nur eine sehr unbestimmte Vorstellung hatten.

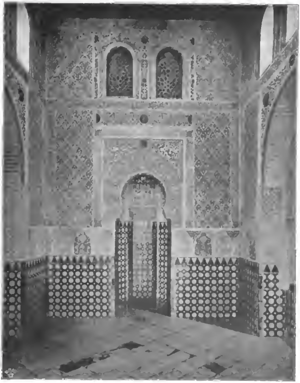


Abb. 208. Mihrab (Gebetsnische) in der Alhambra.

Der Löwenhof ist von den am glänzendsten ausgestatteten Sälen und Gemächern umgeben. Der Saal der zwei Schwestern, die Halle der Abencerragen, in der diese edle Familie 1180 auf Befehl des letzten Maurenkönigs Boabdil ermordet wurde, und der Saal des Gerichts wetteifern miteinander in der Pracht der Dekoration, die sich bis auf den Fußboden erstreckt. Die bemalten und vergoldeten Stuckreliefs reichen aber meist nur bis etwa mannshoch über den Erdboden; von da ab sind die Wände mit Mosaiken aus glasierten Thonstücken oder mit den sogenannten Azulejos, ursprünglich nur blau, später mit verschiedenen Farben bemalten und vergoldeten, emaillierten Fayenceplatten, bekleidet, in denen die Dekoration der oberen Wandflächen eine nicht minder wirksame Fortsetzung fand (Abb. 208).

In der Ausschmückung der Alhambra hat die arabisch-maurische Dekoration ihr Höchstes geleistet. Ihr triebkräftiges Element war nach menschlichem Ermessen einer weiteren Entwickelung nicht mehr fähig. So hat ihr der Zusammenbruch der arabischen Herrschaft in Spanien einen Niedergang erspart, der bald zu traurigem Siechtum geführt hätte. Jetzt grüßt uns die letzte Blüte der arabischen Kunst wie ein wehmütiges Abendrot, das aber noch in leuchtender Farbenpracht von uns Abschied genommen hat.

4. Die Anfänge der Kunst in Deutschland bis auf Karl den Großen.

Als die Römer sich des größten Teiles des von germanischen Stämmen bewohnten Landes im Norden der Alpen bemächtigt hatten und zur Sicherung ihrer Herrschaft neben befestigten Soldatenlagern auch Kolonien gründeten, aus denen später Städte erwuchsen, stießen sie bei der Einführung ihrer Kulturformen auf keinen erheblichen Widerstand. Die Bau- und Bildnerkunst war, selbst in ihren ursprünglichsten Formen, den alten Germanen fremd, und es scheint sogar, daß sie die aus einer verfeinerten Kultur hervorgegangene Kunstübung als kriegerischer Männer unwürdig verachteten. Als sie die Bauten der Römer auf ihrem eigenen Boden erstehen sahen, die Schutz- und Trutzbauten wie die Bauten für gemeinnützige Zwecke, Straßenanlagen, Wasserleitungen, Bäder und dergleichen mehr, mag sich ihr Sinn geändert haben. Mehr und mehr bedienten sie sich der Vorteile, die die fremde Kultur der anfangs so verhaßten Eroberer ihnen brachte, und bald wird auch der Nachahmungstrieb unter ihnen erwacht sein. So sicher fühlten sich die Römer ihres Besitzes, daß sie sich, besonders an den Ufern des Rheins und seiner Nebenflüsse, prächtige Landhäuser erbauen ließen, die sie mit dem in der Heimat üblichen, künstlerischen Schmuck, namentlich mit Bildwerken und Mosaiken ausstatteten. Die Künstler, die den Heeren der Eroberer gefolgt waren, erhoben sich freilich nicht viel über ein gewisses Maß handwerklicher Tüchtigkeit, und dieses sank um so tiefer herab, je stärker sich in den römischen Ansiedelungen der Bedarf an Kunstwerken geltend machte. Am meisten hatten die Bildhauer mit der Lieferung von Grabdenkmälern und Grabsteinen zu thun. Sie sind uns in großer Zahl erhalten, und aus ihnen erfahren wir, daß die Künstler sich unbefangen an das Gegenständliche hielten und die Abbilder der Toten in derb realistischer Art ohne jede künstlerische Veredelung wiedergaben. Der Zusammenhang mit Rom war allmählich verloren gegangen; aber auch ohne diesen Riß wäre der römischen Kunst auf germanischem Boden kein frisches Blut mehr zugeströmt, da auch in Rom die alte Kunst in Roheit versunken war.

Aus dieser nüchtern-realistischen Kunst hätten sich vielleicht dennoch gesunde Keime in ihrer neuen Heimat entwickeln können, wenn nicht die Stürme der Völkerwanderung



Abb. 209. Gewandnadeln, Zierscheibe, Riemenbeschlag und Tierbildchen aus verschiedenen deutschen Gräbern.

mit der römischen Herrschaft auch die römische Kultur vernichtet hätten. Als sich dann aus dem Chaos neue Staatenbildungen emporrangen und zeitweilig befestigten, war die Pflege der Kunst wohl die letzte der Sorgen, denen sich die Herrscher zuwenden konnten. Und dann war es eine Kunst, die zunächst ihnen zu gute kam, ihrer Prunkliebe und dem Bedürfnis, durch reiche Spenden ihre Vasallen, Krieger und Diener bei gutem Willen zu erhalten. Die Goldschmiedekunst wurde schon vor der Völkerwanderung unter den germanischen Stämmen geübt. Sie ist auch ihnen vermutlich durch die Phönizier gebracht worden, die bis zu dem Baltischen Meere vorgedrungen sein sollen und zuerst Schmuckgegenstände in Edelmetall, dann dieses selbst als Rohstoff zu eigener Bearbeitung einführten.

Die Fertigkeit, das Eisen zu bearbeiten, war den Germanen schon aus uralten Zeiten, seit der Bekanntschaft mit diesem Stoff, geläufig. Die Schmiedekunst stand sogar bei ihnen in hohen Ehren, weil sie ihnen die Waffen lieferte, und gute Schwerter wurden auf göttlichen Ursprung zurückgeführt. In ihren Heldenliedern wird berichtet, daß manche tapfere Recken sich ihre Schwerter selbst schmiedeten, und sie und anderes Gewaffen wurden den toten Helden nebst Schmucksachen jeglicher Art in die Gräber mitgegeben. Aus Gräberfunden haben wir auch das Wenige kennen gelernt, was wir von eigentümlicher germanischer Kunstübung wissen. Zahlreich sind insbesondere die Gewandnadeln, Spangen, Gürtelbeschläge, der Brust- und Haarschmuck aus Gold, Silber und anderem Metall, die in fränkischen Gräbern, etwa aus der Zeit vom dritten bis zum achten Jahrhundert, gefunden worden sind (Abb. 209). Wenn auch zumeist in den Formen von römischen Vorbildern beeinflußt, zeigen diese Schmucksachen doch eine durchaus eigenartige Ornamentik, ein Spiel von phantastisch verschlungenen Linien und zusammengeflochtenen Bändern, die in fratzenhafte Menschen- und Tierköpfe auslaufen. Diese Ornamentik verschwand nicht aus dem Formenschatze der Germanen. Wir werden sie später wieder in der Kunst des romanischen Mittelalters auftauchen sehen. Das war jedoch nur die allgemeine, einfache Volkskunst der ersten Jahrhunderte, mit der sich die wachsende Prunksucht der Fürsten bald nicht mehr begnügte. Man suchte die Wirkung des Goldes durch die Farbe zu erhöhen und erfand zu diesem Zweck eine eigentümliche Technik, die einen Ersatz für die schwierigere Kunst des Zellenschmelzes, des Aufschmelzens der Farben auf Metall bildete. Die Flächen wurden mit einem Netz schmaler Metallstreifen überzogen, und in die so entstandenen Felder wurden genau hineinpassende, farbige Glasstückchen oder Edelsteine hineingesetzt und befestigt. In dieser Technik ausgeführte Schmucksachen, die aus Königsschätzen stammen, sind vornehmlich an drei Stellen gefunden worden: in Petrossa in Rumänien, wo einst die Westgoten saßen, bevor sie von den Hunnen vertrieben wurden, im Grabe des fränkischen Königs Childerich I. (gestorben 481) in Tournai, in dem man außer zahlreichen goldenen Schmucksachen einen goldenen, mit rotem Glas und Edelsteinen besetzten Schwertgriff fand, und in Fuente de Guarrazar bei Toledo, wo neun goldene Kronen ausgegraben wurden, die nach den Inschriften von westgotischen Königen des siebenten Jahrhunderts als Weihgeschenke in Kirchen gestiftet worden waren. Von dem bei Petrossa gefundenen Schatze, der vermutlich einem der letzten Gotenkönige gehört hat, ist der größere Teil

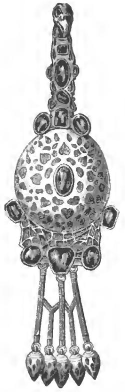


Abb. 210. Vogelförmiges Schmuckstück aus dem Goldfunde zu Petrossa. Im Museum zu Bukarest.

zerstört oder zerstreut, der kleinere Teil in das Museum zu Bukarest gekommen. Neben mehreren Kannen und Schalen befinden sich darunter vier Schmuckstücke, die als Vögel von phantastischer Form gebildet sind, also ganz das Gepräge altgermanischer Ornamentik tragen (Abb. 210).

Obwohl die merowingischen Herrscher eine ausgedehnte Thätigkeit im Kirchenbau entfaltet haben, sind von ihren Bauwerken keine übrig geblieben. Aber man weiß aus der schriftlichen Überlieferung, daß ihre Kirchen sich an den Typus der altchristlichen Basiliken anschlossen und meist Kreuzesform hatten. Das eigentlich nationale Element in der Kunst wurde damals nur durch die Miniaturmalerei vertreten, die von den ersten Verkündigern des Evangeliums im nordwestlichen Deutschland, irischen und schottischen Mönchen, mitgebracht worden war. Im Gegensatz zu den byzantinischen Bilderhandschriften, bei denen das Hauptgewicht auf die vom Text getrennten bildlichen Darstellungen gelegt wurde, strebten die irischen Mönche nach einer künstlerischen Durchbildung der Schrift, die sie nicht nur in größter Sauberkeit und Zierlichkeit ausführten, so daß ihnen die Begründung der eigentlichen Schönschrift (Kalligraphie) verdankt wird, sondern die sie auch mit reichem Schmuck an kunstvollen Initialen, Randverzierungen, Einfassungen und sonstigem Zierat versahen. Ohne von einer fremden Kultur berührt zu sein, hatten sie aus ihrer Heimat einen eigentümlichen ornamentalen Stil mitgebracht, der in seinen Grundformen und namentlich in der starken Neigung zum Phantastischen, in dem unerschöpflich mannigfaltigen Spiel mit grotesken Tiergestalten der altgermanischen Ornamentik so eng verwandt war, daß er Verständnis und willige Aufnahme fand (Abb. 211). Diesem kalligraphischen Grundzuge ihrer Miniaturmalerei ordneten die irischen Mönche, deren Handschriften sich über ganz Deutschland bis nach St. Gallen verbreiteten und somit einen nicht geringen Einfluß auf die Kunst des siebenten und achten Jahrhunderts übten, auch die bildlichen Darstellungen unter. Letztere verloren schließlich jeden Zusammenhang mit der Natur und konnten daher den fränkischen und angelsächsischen Schreibern, die in der Bildung der menschlichen Gestalt, immer noch unter dem Einfluß der durch ihre Vorbilder nachwirkenden antiken Kunst, bereits weiter vorgeschritten waren, nicht als Muster dienen. Wohl aber ist die irische Ornamentik von ihnen aufgenommen und noch reicher ausgebildet worden.

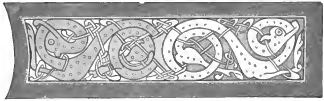


Abb. 211. Irisches Tierornament.
Aus einem Evangelienbuch in der Bibliothek zu St. Gallen.

Einen neuen Aufschwung nahm die Kunst im germanischen Norden, als Karl der Große sein Weltreich gegründet und mit fester Hand gesichert hatte. Wie er das Reich der römischen Imperatoren wiedererrichtet zu haben glaubte, so wollte er auch die römische und die aus ihr erwachsene altchristliche Kunst in ihrer alten Herrlichkeit wiederbeleben. In Aachen, seiner Residenz, sollte ein „neues Rom“ erstehen, und der „neue Augustus“, wie Karl wegen seiner Begeisterung für die Erhabenheit der römischen Bauwerke von seinen gelehrten Freunden genannt wurde, die seine Thaten in Heldengesängen feierten, setzte seine reichen Mittel in Bewegung, um zunächst die kostbarsten Baumaterialien aus Italien herbeischaffen zu lassen, zumeist von antiken Bauten, aber auch aus dem Palaste des Theodorich in Ravenna, der für Karls großartige Baupläne zum größten Teile niedergelegt wurde. Zur Ausführung seiner Bauten scheint Karl jedoch einheimische Werkmeister verwendet zu haben, die unter der Oberleitung seines Freundes und Beraters, des gelehrten, mit klassischer Bildung gesättigten, aber auch künstlerisch hochbegabten Ein-

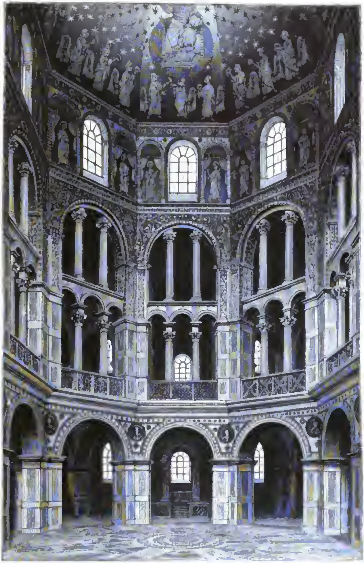


Abb. 212. Inneres von Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen.
Ergänzung der Ausschmückung nach dem Wiederherstellungsentwurf von Hugo Schneider.

hard standen, dem ein großer Einfluß auf alle Bauunternehmungen des Kaisers zugeschrieben wird. Leider sind diese Bauten, unter denen der Kaiserpalast alle anderen an Pracht überragte, zu Grunde gegangen, bis auf die in den Jahren 796 bis 804 errichtete Palastkapelle, die ursprünglich durch einen bedeckten Gang mit dem Palast verbunden war und jetzt den Kern des Münsters bildet, dessen übrige, aus verschiedenen

Zeiten stammende Teile sich in unregelmäßiger Anordnung um den ältesten Bestandteil gruppiert haben.

Altchristlichen Centralbauten, insbesondere dem Muster dieser Gattung, San Vitale in Ravenna nachgebildet, besteht die Kapelle aus einem achteckigen, von achteckiger Kuppel überwölbten, 32 Meter hohen Mittelbau, dem nach dieser Grundrißbildung sogenannten Oktogon, um den sich ein durch zwei Geschosse reichender, sechzehneckiger Umgang herumzieht, der im unteren Geschoß abwechselnd mit Kreuzgewölben und dreieckigen Kappen, im oberen mit Tonnengewölben gedeckt ist. An der Westseite war die Kapelle ursprünglich durch eine rechteckige Vorhalle zwischen zwei Treppenthürmen zugänglich, der an der Ostseite ein gleichartiger Ausbau für den Altar entsprach. Der Mittelbau steigt in drei Geschossen empor, deren mittleres, die beiden anderen an Höhe um das Doppelte übertreffend, sich durch zweifache Säulenstellungen übereinander nach dem Kirchenraum öffnet. Die Säulen nebst Kapitälen waren antiken Bauten entnommen, ebenso wie der verschiedenfarbige Marmor, mit dem die Wand- und Pfeilerflächen bekleidet waren. In der Verwendung des fremden Materials wie in der Gliederung der einzelnen Geschosse, in der Steigerung ihrer Wirkung bis zum obersten, das durch acht Fenster den Mosaiken der Kuppel das nötige Licht zuführte, macht sich jedoch ein selbständiger Geist bemerkbar, der, über die bloße Nachahmung hinausgehend, mit verständiger Überlegung nach dem Zweckmäßigen und Harmonischen suchte. Als Werkmeister wird Otto von Metz genannt. Wenn er nicht der Urheber des Planes gewesen ist, so ist ihm jedenfalls die gediegene technische Ausführung zu verdanken, die bereits eine hohe Achtung vor der Ausbildung der damaligen Bauhandwerker in Deutschland erweckt. Von dem ursprünglichen Schmuck des Inneren ist nur wenig übrig geblieben. Zu dem Belag mit farbigen Marmorplatten gesellten sich Malereien und Mosaiken auf Goldgrund, und von besonderer Pracht war das Mosaik der Kuppel, das noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vorhanden war. Es stellte den thronenden Christus umgeben von Engeln und in weiterem Abstande von den 24 Ältesten der Offenbarung St. Johannis dar. Dieses Kuppelmosaik ist in neuerer Zeit nach einer alten Zeichnung durch eine stilgerechte Neuschöpfung von Salviati in Venedig ersetzt worden. Für die Wiederherstellung der unteren Teile in ihrer alten Erscheinung sind mehrfach Entwürfe geschaffen worden (Abb. 212). Aber erst jetzt ist die Erneuerung des Oktogons durch den Karlsverein in Aachen ernstlich in Angriff genommen worden, der die Wiederherstellungspläne des Malers Schaper in Hannover zur Ausführung bringen will. Von all diesem reichen Schmuck sind nur die Metallarbeiten dem Verfall entgangen, drei in Erz gegossene Thore, die mit Löwenköpfen in einem feingearbeiteten Palmettenkranze geschmückt sind, und die Brüstungsgitter des Obergeschosses der Kapelle (Abb. 213). Sowohl in den Löwenköpfen wie in der Ornamentik der Gitter ist noch der Geist der besten römischen Kunst lebendig. Karl der Große wußte die Vorbilder für seine künstlerischen Schöpfungen mit Geschmack zu wählen. Aber seine Begeisterung für die Antike vererbte sich nicht auf seine schwächlichen Nachfolger, allerdings zum Heile für eine eigentlich deutsche Kunst, die sich erst emporzuringen begann, als die antiken Vorbilder nicht mehr durch eine machtvolle Persönlichkeit als allein mustergültig unterstützt wurden.

Prachtbauten, wie die in Aachen errichteten, konnten schon aus materiellen Gründen nicht lange als Muster nachwirken, wenn sie auch anfangs hier und da in verkleinerten Verhältnissen und mit bescheidenen Mitteln nachgeahmt wurden. Schon Einhard, der sich nach dem Tode Karls des Großen mehr und mehr vom Hofe auf seine Besitzungen im Odenwald zurückzog, um ein beschauliches Leben zu führen, griff in zwei von ihm erbauten Kirchen auf den schlichten, in Deutschland heimisch gewordenen Typus der dreischiffigen Pfeilerbasilika zurück, die durch Anlage eines auf beiden Seiten vorspringenden Querschiffes im Grundriß die Gestalt

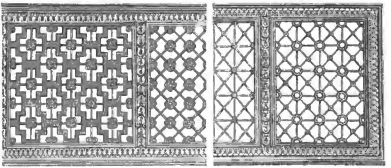


Abb. 213. Musterung zweier Gitter in Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen.



Abb. 214. Mittelbau der Michaelskirche zu Fulda (ursprünglich Grabkapelle), erbaut 817—822.

eines lateinischen T zeigte. Von der einen Basilika Einhards hat sich in der Klosterruine Steinbach bei Michelstadt nur das Mittelschiff erhalten; die andere ist in die jetzige Pfarrkirche zu Seligenstadt verbaut worden. Bei beiden tritt bereits eine bauliche Eigentümlichkeit auf, die im Kirchenbau des späteren Mittelalters eine große Rolle spielen sollte. Unterhalb des Kirchenbodens, unter Apsis, Querschiff und einem Teil des Mittelschiffes, legte Einhard nämlich einen Unterbau an, der, nach dem Vorbild der altchristlichen Katakomben, zur Aufnahme der Überreste von Märtyrern und Heiligen bestimmt war. Aus dieser unterirdischen Anlage, der sogenannten Krypta, die von der oberen Kirche nur ein schwaches Licht empfing, entwickelten sich später reich mit Altären ausgestattete Unterkirchen, in denen an den Gedächtnistagen ihrer Schutzpatrone regelmäßige Gottesdienste abgehalten wurden.

Über einer Krypta, deren Wölbung von einer einzigen Säule getragen wird, ist auch die unter dem Abt Eigil von dem Mönche Racholf erbaute kreisförmige Grabkapelle in Fulda errichtet worden, die später zu der jetzigen St. Michaelskirche erweitert worden ist und dabei manches von ihrer ursprünglichen Gestalt, besonders die Kuppel, verloren hat. In ihrem zweischiffigen Oberbau, dessen Mittelraum durch acht im Kreise stehende, durch Rundbogen verbundene Säulen von einem äußeren Umgang geschieden wird, kennzeichnet sich die im Jahre 820 geweihte Kapelle als ein Bauwerk karolingischen Gepräges (Abb. 214), und dieselben Eigentümlichkeiten weist auch die

karolingische Halle in Lorsch an der Bergstraße auf, die einst als Eingangsthor zu der von Ludwig dem Jüngeren (876—882) gegründeten, später verfallenen Begräbniskirche gedient hat. Sie wurde von den Zeitgenossen die „bunte" genannt, vermutlich wegen der verschiedenfarbigen Quadersteine die in ihrer Zusammensetzung eine bunte Musterung ergaben. Auch die Mauerflächen der Thorhalle zeigen eine solche Musterung, die wohl auf eine heimische Baugewohnheit zurück zuführen ist, im übrigen aber in der Bildung der Säulen und der Pilaster, die die beiden Geschosse gliedern, einen engen Anschluß an die antiken, von Karl eingeführten Vorbilder (Abb. 215).

Von der Wandmalerei des karolingischen Zeitalters sind keine Überreste auf uns gekommen, und die Plastik, die sich ausschließlich auf Werke kleineren Umfanges beschränkte, ist nur durch Elfenbeinschnitzereien (Buchdeckel, Tafeln) vertreten. Die Bronzestatuette eines mit den kaiserlichen Abzeichen versehenen Reiters, die sich ursprünglich im Dome zu Metz befand und nach mannigfachen Schicksalen in das Museum Carnavalet in Paris gekommen ist, wurde früher allgemein nicht nur für ein Erzeugnis der karolingischen Kunst, sondern auch für ein authentisches Bildnis Karls des Großen gehalten. Da dieses Werk aber in der ungemein lebendigen und scharfen, durchaus bildnismäßigen Charakteristik des Kopfes im karolingischen Zeitalter wie in der nächstfolgenden Zeit nicht seinesgleichen hat, seine Herkunft übrigens gerechten Zweifeln begegnet, wird man es bis auf stärkere Beweisgründe bei der weiteren Kennzeichnung der karolingischen Kunst außer acht lassen müssen. Die gleichzeitige Elfenbeinplastik, die ganz und gar unter dem Einfluß der Antike steht oder, wo sie keine antiken Vorbilder benutzen konnte, sehr unbeholfen in ihren Darstellungsmitteln ist, zeigt jedenfalls eine ungleich geringere Freiheit und Lebendigkeit des Ausdrucks.

Was die Wandmalerei der karolingischen Epoche etwa geleistet haben mag, läßt sich an den Werken der Miniaturmalerei ermessen, in die wir aus zahlreichen, zumeist prachtvoll ausgestatteten Evangelienbüchern, Psaltern und Bibeln einen tiefen Einblick gewinnen. Auch dieser Zweig der Kunst erfreute sich der eifrigsten Pflege Karls des Großen, und darin wenigstens wetteiferten mit ihm seine nächsten Nachfolger, von denen sich die karolingische Miniaturmalerei in die Zeit der sächsischen Kaiser verpflanzte. In einer Reihe von Klöstern, namentlich in Tours, Metz, Trier, auf der Insel Reichenau und in St. Gallen, bildeten sich Schreibschulen, deren Erzeugnisse sich durch gewisse stilistische Eigentümlichkeiten von einander unterschieden, im großen und ganzen aber in dem Festhalten an der römischen und altchristlichen Überlieferung übereinstimmten, die sich sogar noch bis in das elfte Jahrhundert hinein lebendig erhielt. Die Vorbilder wurden bald mit größerem, bald mit geringerem Verständnis wiedergegeben; nur in dem ornamentalen Beiwerk, in den Einfassungen der Bilder, in den Initialen u. s. w. kam der nationale Geist zum Durchbruch, der sich an der Ornamentik der irischen Mönche herangebildet hatte, diese aber bald an Farbenpracht übertraf und noch durch Aufnahme von Blattwerk bereicherte. Die kostbarsten und künstlerisch wertvollsten unter diesen Handschriften sind zwei Evangelienbücher Karls des

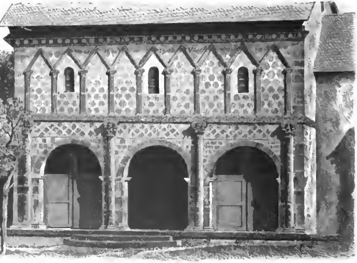


Abb. 215. Die karolingische Halle zu Lorsch.



Abb. 216. Evangelist Matthäus aus dem Evangeliarium Karls des Großen.
In der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien.

Großen, das eine, 781 vollendet, in der Nationalbibliothek zu Paris, das andere, aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts stammend, in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, in welchem die Gestalten der vier Evangelisten die Nachwirkung der Antike besonders deutlich zeigen (Abb. 216), dann die Bibel Karls des Kahlen im Louvre zu Paris (850) und der goldene Psalter in der Stiftsbibliothek in St. Gallen.

Unabhängig von der antikisierenden Hofkunst Karls des Großen hielt sich der Bau der Klosterkirchen in der karolingischen Epoche. Wenn auch keine dieser Kirchen in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten ist, so lernen wir wenigstens aus der schriftlichen Überlieferung, namentlich aus einem nicht zur Ausführung gelangten, etwa um 820 entworfenen Plane für das Kloster und seine Kirche in St. Gallen (jetzt in der dortigen Bibliothek) den Typus dieser Klosterkirchen kennen. Wie bei den Einhardsbasiliken kommt auch bei ihnen bereits die unterirdische Anlage der Krypta unter dem Chor, der zu diesem Zweck etwas erhöht wurde, vor; aber die T-Form war bereits

durch Einfügung eines quadratischen Raumes zwischen Apsis und Querschiff in die Kreuzesform umgestaltet worden, und diese Wandlung, die wichtigste Neuerung im Kirchenbau der Karolingerzeit, hat die Grundlage für die Entwickelung des romanischen, des eigentlich mittelalterlichen Stils, geschaffen.

5. Die Kunst des romanischen Mittelalters.

Aus dem Zerfall des von Karl dem Großen begründeten Weltreiches ging nur das Germanentum ungeschwächt hervor, das durch den Vertrag von Mersen (870) in dem ostfränkischen Reich, das die Stämme der Franken, Schwaben, Bayern, Alemannen, Sachsen und Lothringer umfaßte, auch zu einer politischen Einheit verbunden wurde. In den Kriegswirren der folgenden Jahrzehnte löste sich freilich dieser Verband; aber zwei Stämme, die Franken und Sachsen, hielten so fest zusammen, daß sie nach dem Tode des letzten Karolingers, der auf die Herrschaft in Ostfranken Anspruch erheben konnte, zunächst den Herzog Konrad von Franken und nach dessen Tode den thatkräftigen Herzog Heinrich von Sachsen (919) zum Könige erwählten, mit dem die Reihe der sächsischen Herrscher beginnt, deren Geschlecht sich ein Jahrhundert lang auf dem Throne behauptete. Ihm gelang es erst, alle deutschen Stämme wieder wie zu Karls Zeiten zu vereinigen und ihnen das Bewußtsein ihrer nationalen Zusammengehörigkeit einzupflanzen. Freilich schwebte auch Otto I., dem begabtesten und erfolgreichsten unter den sächsischen Königen, die Erneuerung des karolingischen Weltreiches als höchstes politisches Ideal vor. Wie Karl der Große suchte er seinen Schwerpunkt in Rom, und nachdem er dort 962 zum Kaiser gekrönt worden, gründete er das „Heilige römische Reich deutscher Nation“, das sich, wenn auch nur dem Namen nach, bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts erhalten hat. Trotz der gewaltigen Kämpfe, die fast die ganze Regierungszeit der beiden ersten sächsischen Könige erfüllten und die schließlich mit der Vernichtung der barbarischen Horden endigten, die die Grenzmarken des Reiches unablässig heimgesucht hatten, erblühte unter ihnen in Deutschland, wie das neue Reich fortan allgemein genannt wurde, eine Kultur, die auch zur Grundlage einer neuen Entwickelung der bildenden Künste wurde. Die führende Rolle übernahm dabei die Architektur, deren Übergewicht derartig war, daß sie der gesamten Kunst die Richtung gab. Obwohl sie in ihren Grundformen noch mit der aus römischen Vorbildern erwachsenen des karolingischen Zeitalters zusammenhing, nahm sie unter den sächsischen Kaisern mehr und mehr nationale Züge auf, die schließlich die überlieferten Formen so durchdrangen, daß eine neue, heimische Kunst entstand, die sich nach den Eigentümlichkeiten der einzelnen Landschaften und ihrer Bewohner ungemein mannigfaltig gestaltete.



Abb. 217. Grundriß der Stiftskirche in Gernrode.

Trotzdem hat diese Kunst, deren Herrschaft sich während der ersten Hälfte des Mittelalters, etwa von der Mitte des zehnten bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, behauptet hat, den Namen der romanischen erhalten. Man muß diese Bezeichnung beibehalten, weil sie sich einmal eingebürgert und weil sie insofern eine gewisse Berechtigung hat, als darin noch die Erinnerung an die Herkunft der Kunst lebendig geblieben ist. In Wirklichkeit ist aber die romanische Kunst, wie sie sich auf deutschem Boden entwickelt hat, ein Erzeugnis des germanischen Volksgeistes, der gerade in ihr seinen kräftigsten und vielseitigsten Ausdruck gefunden hat, nachdem er die fremden Elemente seinem Wesen völlig angepaßt. Im Gegensatz dazu stellt sich der romanische Stil in

anderen Ländern, wie z. B. in Südfrankreich und in denjenigen Teilen Italiens, die keine germanischen Einflüsse empfangen haben, als eine Fortsetzung der altrömischen Kunst dar.

Auf deutschem Boden hat auch der romanische Baustil Schöpfungen hervorgebracht, die nicht bloß innerhalb dieses Stiles den Gipfel höchster künstlerischer Vollendung be-



Abb. 218. Die Stiftskirche zu Gernrode am Harz. Nordwestliche Ansicht

zeichnen, sondern zu den glänzendsten Erscheinungen der Kunstgeschichte überhaupt gehören. Die ungewöhnliche Mannigfaltigkeit in seinen Schöpfungen hat er dadurch erreicht, daß er sich, abweichend von seinem Nachfolger, dem gotischen, an kein festes System gebunden, sondern in den verschiedenen Landschaften lokale Züge aufgenommen hat, die gerade den unerschöpflichen Reiz der Werke des romanischen Stiles mitbedingt haben. Was dem

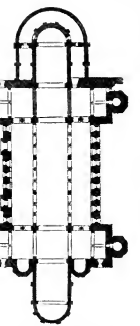


Abb. 219. Grundriß der Michaelskirche zu Hildesheim.

Deutschen in politischer Beziehung so oft zum Unsegen gereicht hat, das zähe Beharren an Stammeseigentümlichkeiten und örtlichen Gewohnheiten, hat der Kunst des romanischen Zeitalters den Vorteil gebracht, daß sie sich noch bis zuletzt, als sie durch die neumodische Kunst, die aus Frankreich eingeführte Gotik, verdrängt oder eigentlich nur in ihrer Weiterentwickelung unterbrochen wurde, in schaffenskräftiger Frische erhielt. Darum hat auch die Baukunst der neueren Zeit vielfach an die des romanischen Mittelalters angeknüpft, weil man erkannt hat, daß in ihr noch viele fruchtbare Keime stecken, die noch weiterer und reicherer Ausbildung fähig sind.

Trotz der großen Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, in denen der romanische Baustil im Laufe von drei Jahrhunderten aufgetreten ist, sind den meisten romanischen Bauten gewisse Grundzüge gemeinsam, nach denen sich wohl ein System der romanischen Baukunst aufstellen läßt. In Betracht kommen dabei zunächst ausschließlich die kirchlichen Bauten, da sich Profanbauten — Fürstenschlösser, Burgen und städtische Wohnhäuser — nur aus dem Ende der romanischen Epoche und noch dazu in spärlicher Anzahl erhalten haben.

A. System der romanischen Baukunst.

Nicht aus den karolingischen Centralbauten, sondern aus den Klosterkirchen, die durch die bekehrende, seelsorgerische und kulturfördernde Thätigkeit der Mönche schnell zu Andachtsstätten des Volkes geworden waren, hat sich die Kirche des romanischen Mittelalters entwickelt. Die Basilikenform wurde auch dem neuen System zu Grunde gelegt, aber vielfach erweitert und durch neue Bildungen bereichert.

Die alten Hauptbestandteile — Langhaus, Querschiff und Chor — wurden beibehalten. Der Chor wurde jedoch regelmäßig dadurch vergrößert, daß zwischen ihn und das Querschiff ein viereckiger Raum eingeschoben wurde, dessen Größe meist dem durch die Durchschneidung des Mittel- und Querschiffs entstandenen Quadrat, der **Vierung** entspricht. So entstand die übrigens schon in dem obenerwähnten Klosterplan von St. Gallen entwickelte Grundrißform des lateinischen Kreuzes, die an die Stelle des T-förmigen Grundrisses trat und für das ganze Mittelalter maßgebend blieb. Der also erweiterte Chor, dessen Vergrößerung durch die Vermehrung der Geistlichkeit nötig geworden, war, um als ein bevorzugter Platz gekennzeichnet zu werden, von der Vierung durch mehrere Stufen getrennt. Diese Erhöhung des Chores über dem Fußboden der Schiffe hatte noch einen anderen Grund. Von den karolingischen Basiliken hatten die romanischen die Anlage der Krypta übernommen, die kaum einer Kirche der frühromanischen Zeit gefehlt hat. Diese Krypten dienten, wie schon oben erwähnt, ursprünglich zu Aufnahmen von Märtyrergebeinen, über deren Ruhestätten steinerne Sarkophage errichtet wurden, später wurden in den Krypten auch fürstliche Personen, besonders Stifter und Wohlthäter der Kirchen, beigesetzt. So haben z. B. König Heinrich I. und seine Gattin Mathilde in der Krypta der von ihnen gegründeten Stiftskirche in Quedlinburg ihre letzte Ruhestätte gefunden. Diese Krypta, die jedoch später umgebaut wurde, und die der ebenfalls von Heinrich gegründeten Wipertikirche in Quedlinburg, die dagegen in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben ist, sind die ältesten Deutschlands. Im Alter zunächst kommt ihnen auf sächsischem Boden die Krypta der seit 961 erbauten Stiftskirche zu **Gernrode** am Harz, die auch in allen übrigen Teilen ihren ursprünglichen Charakter im großen und ganzen so bewahrt hat, daß sich nach diesem Bauwerk ermessen läßt, zu welcher Höhe, sowohl in der Raumwirkung des Inneren wie in der Monumentalität der äußeren Erscheinung, die romanische Baukunst auf deutschem Boden im zehnten Jahrhundert bereits gediehen war.

Die Stiftskirche in Gernrode (siehe den Grundriß Abb. 217 und Abb. 218) gehört zu jenen nicht seltenen, ebenfalls schon durch die karolingischen Klosterkirchen vorgebildeten Anlagen, die mit zwei Chören und mit zwei Querschiffen versehen waren. Die Anlage eines zweiten Chores an der Westseite, der gewöhnlich genau dem östlichen entsprach, kommt überall da vor, wo in einer Kirche zwei Schutzpatrone verehrt wurden. Nicht immer ist dem westlichen Chor auch ein Querschiff beigegeben; in der Stiftskirche zu Gernrode zeigt das westliche Querschiff auch nur eine verkümmerte Gestalt, da es nicht über die Seitenwände der Nebenschiffe hinausragt. Nachdem aber dieser Typus der doppelchörigen Kirche im zwölften, vielleicht schon im elften Jahrhundert seine volle Ausbildung erreicht hatte, traten auch die beiden, gleichmäßig entwickelten Querschiffe nach außen hin in charakteristische Erscheinung, die bei dem in höchster Vollendung durchgebildeten Bau dieser Gattung, der Michaelskirche zu Hildesheim (siehe den Grundriß Abb. 219), noch durch vier den Giebeln der Querschiffe vorgelegte Türme besonders betont wurde.

Das Mittelschiff der Stiftskirche in Gernrode steigt in ziemlich beträchtlicher Höhe über den Seitenschiffen auf, über denen Emporen angelegt sind, die ursprünglich an der Westseite durch eine Galerie verbunden waren. Sie dienten vermutlich für den Aufenthalt der Nonnen, die in diesen Räumen, getrennt von der Laienwelt, dem Gottesdienste beiwohnen konnten. Die Arkaden des



Abb. 220. Inneres der Stiftskirche zu Gernrode.

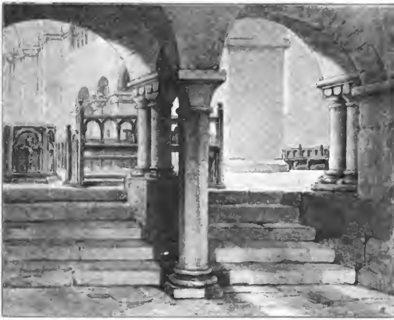


Abb. 221. Niedergang zur Krypta der Kirche zu Gernrode.

Mittelschiffs werden abwechselnd von Pfeilern und Säulen getragen, eine Erscheinung, die zum erstenmal in der Krypta der Wipertikirche vorkommt. Dieser Stützenwechsel, der später noch in ein reiches System gebracht wurde, z. B. an der Michaelskirche in Hildesheim, hatte im Gegensatz zu den Kirchen, deren Mittelschiffmauern entweder nur von Säulen oder nur von Pfeilern getragen wurden, wohl nur den ästhetischen Zweck, die sinnreiche Gliederung des Inneren stärker hervorzuheben (Abb. 220). Auch die Bogenreihen der Emporen sind in der Mitte durch einen Pfeiler getrennt, dessen Stellung der des unteren Pfeilers entspricht. Die Kapitäle der Säulen stehen mit der antiken Überlieferung noch insofern in Zusammenhang, als sie an die Form und das Blätterwerk der korinthischen Kapitäle erinnern. Zwischen den Blättern treten hier und da aber bereits Köpfe und Halbfiguren hervor, die wohl als eine eigene Erfindung der germanischen Bauleute anzusehen sind. Sie bildete sich später zu dem romanischen Bilderkapitäl aus, an dem die Bildner des Mittelalters den Reichtum ihrer Phantasie und ihrer Erfindung mit besonderem Eifer entfalteten. Eine andere Form des romanischen Kapitäls, die schlichte des Würfelkapitäls, die an den Säulenpaaren am Eingang zur Krypta in Gernrode vorkommt (Abb. 221), gehört der Zeit einer späteren Erneuerung und Umgestaltung des Kircheninneren an. Mittel- und Seitenschiffe sind, wie es in den altchristlichen Basiliken üblich war, mit flachen Holzbalkendecken versehen. Das Holz wurde mit einer mehr oder weniger reichen Bemalung überzogen, die sich geschickt der Deckenteilung anschloß. Diese Deckenmalereien sind fast sämtlich spurlos untergegangen, bis auf die des Mittelschiffs in der Michaelskirche zu Hildesheim, der Lieblingsschöpfung des kunstverständigen und auch selbst als Goldschmied, Bronzegießer und Architekt thätigen Bischofs Bernward. Von dessen Bau, der im Jahre 1034 infolge eines Blitzschlages abbrannte, haben sich freilich nur noch geringe Reste erhalten, von denen sich besonders die Säulen mit den Würfelkapitälen (Abb. 222, die Säulen zu äußerst links und rechts) merklich von den prächtig gestalteten Gebilden aus der Zeit der späteren Erneuerung unterscheiden. Aber der Grundriß (s. o. Abb. 219) ist der alte geblieben, und aus ihm ist ersichtlich, daß bereits die Baumeister des elften Jahrhunderts ihre Kirchen nach wohlerwogenen Verhältniszahlen entwarfen, in denen das Geheimnis der überaus harmonischen Wirkung dieser frühromanischen Basiliken zu suchen ist. Bei der Michaelskirche ist das Mittelschiff dreimal so lang wie breit. Die dadurch entstandenen drei Quadrate werden durch viereckige Pfeiler begrenzt, zwischen die wieder je zwei Säulen eingeschoben sind. Damit erhielt der Stützenwechsel, der übrigens nur in Sachsen eine weite Verbreitung neben der Pfeilerbasilika fand, seine höchste Ausbildung. Auch die beiden Querschiffe harmonieren in den Größenverhältnissen mit dem Mittelschiff, da sie ebenfalls drei Quadrate umfassen, die etwa so groß sind

wie die des Mittelschiffs. Diese an sich sehr einfachen Berechnungen wurden in jener Zeit als Geheimnis der Bauleute gehütet, das mündlich von Geschlecht zu Geschlecht überliefert wurde und noch Geltung bis in die gotische Zeit hinein behielt, wo die Geheimniskrämerei in den Bauhütten der großen Münster- und Domkirchen sogar in feste Regeln gebracht wurde.

Ist der Grundriß der Michaelskirche ein Musterbeispiel der höchsten Ausbildung, die die Anlage der doppelchörigen Kirchen im elften Jahrhundert erlebt hat, so ist ihr Inneres, dessen Ausbau in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bis 1186 vollendet wurde, ein ebenso



Abb. 222. Inneres der Michaelskirche zu Hildesheim. Blick vom südlichen Seitenschiff aus

charakteristisches Beispiel für den reichen Aufwand an bildnerischem und malerischem Schmuck, der in der Blütezeit des romanischen Stils in sächsischen Landen üblich war, zugleich aber auch für die Höhe der damaligen künstlerischen Leistungsfähigkeit. Die Kunst der Bildner in Stein und Stuck begnügte sich nicht mit der überaus reichen Ausschmückung der Säulenkapitäle mit Blattwerk und figürlichem Bildwerk. Auch die Außenseiten der Deckplatten der Kapitäle und die Bogenlaibungen sind mit zierlichem Ornament bedeckt, und über den Bogen zieht sich ein Rankenfries entlang, in den im südlichen Seitenschiff die Köpfe von weiblichen, auf den Deckplatten stehenden Figuren hineinragen, welche die acht Seligpreisungen verkörpern. Zu diesem bildnerischen Schmuck gesellte sich ein reich ausgebildetes System der Bemalung, das sich ähnlich wie die Polychromie an den Bau-

werken des griechischen Altertums sowohl auf die nicht verzierten Architekturteile als auch auf die plastischen Verzierungen erstreckte. So waren z. B. die schlichten Würfelkapitäle mit Blättern bemalt, so daß sie den antiken Kelchkapitälen ähnlich wurden, und die glatten Säulenschäfte wurden entweder einfarbig bemalt oder bunt marmoriert oder endlich mit farbigen, sich spiralförmig herumziehenden Bändern umwunden. Dazu kamen noch die figürlichen Darstellungen an den Wänden und Decken.

Schmuckloser als das Innere war in der Frühzeit des romanischen Stils das Äußere der Kirchen. So ist der Außenbau der Stiftskirche zu Gernrode, des stattlichsten Baues in sächsischen Landen zu jener Zeit, nur an einzelnen Stockwerken durch Pilaster (Lisenen) gegliedert, die Rundbogen tragen. Die hochaufsteigende Westfront, der eine in ihrer jetzigen Gestalt dem zwölften Jahrhundert angehörige Apsis vorgelegt ist, wird von zwei Rundtürmen mit kegelförmigen Dächern eingefaßt. Ursprünglich nur dem praktischen Zweck der Aufnahme von Glocken und der zum Glockenstuhle führenden Treppen dienend, gewannen die Türme im Kirchenbau bald eine künstlerische Bedeutung. Schon der Baumeister der Kirche zu Gernrode ist sichtlich darauf bedacht gewesen, die Türme nicht nur mit der Gesamtanlage zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden, sondern ihnen auch durch Belebung der Mauermassen einen besonderen Schmuck zu geben. Die Türme sind in Stockwerke geteilt, und jedes ist von dem anderen durch seine Gliederung unterschieden. Dabei ist nicht einmal ängstlich auf Symmetrie gesehen worden, da das zweite Stockwerk des einen Turmes spitzbogige, das des anderen rundbogige Arkaden zeigt. Im Gegensatz zu den offenen Bogenfenstern der obersten Turmgeschosse, durch die der Glockenschall weit in die Lande klingen soll, nennt man diese geschlossenen Bogenstellungen Blendarkaden.

Die beiden, die Westfaçade einschließenden Türme waren auch in der Blütezeit des romanischen Stils Hauptbestandteile der Kirchen, und während der Herrschaft des gotischen Stiles entwickelten sie sich zu Prachtstücken des gesamten Kirchenbaues, hinter denen der übrige Bau oft vernachlässigt wurde. Die Westtürme blieben schon in der romanischen Zeit nicht allein. Es machte sich bereits frühzeitig unter den Baumeistern das aus ästhetischen Erwägungen entsprungene Bedürfnis geltend, gewisse Teile des meist steil in Sattelform aufsteigenden, einförmig wirkenden Kirchendachs durch turmartige Aufbauten angenehm zu unterbrechen und für das Auge als besonders bedeutungsvoll auszuzeichnen. Als ein vornehmlich dazu geeigneter Punkt ergab sich die Kreuzung der Dächer des Langhauses und des Querhauses über der Vierung, wo in älterer Zeit nur ein kleiner, auf dem First der Dächer aufsitzender Turm, der sogenannte Dachreiter, aufgebaut wurde, den man auch noch später bis in die neueste Zeit angewendet hat, wo die beschränkten Mittel die Errichtung eines massigen Turmes von imponierenden Größenverhältnissen verboten. In der weiteren Entwickelung des romanischen Stiles wurde aus dem schlanken, zierlichen Dachreiter ein kurzer, viereckiger oder achteckiger Turm, der gewöhnlich eine pyramidenförmige Spitze erhielt, oft auch nur mit einem einfachen Satteldach, seltener mit einer Kuppel abgeschlossen wurde. Je mehr es den Baumeistern zum Bewußtsein kam, wie sehr die künstlerische Wirkung der Kirchen durch die Anlage von Türmen gesteigert werden konnte, zu desto größeren Wagnissen wurden sie angespornt, wo es nur irgend die Mittel erlaubten. Der ursprüngliche praktische Zweck der Türme wurde darüber ganz vergessen, man dachte nur noch an den ästhetischen, an die Erhöhung des malerischen Gesamteindrucks und an den Genuß, der namentlich den Stadtbewohnern durch weite Ausblicke in das Land gewährt wurde. Zu dem die Westfront flankierenden Türmepaare und dem Vierungsturme gesellten sich Türme zu beiden Seiten des Querschiffs oder des Chors, und in der höchsten Blütezeit des romanischen Stiles, wie sie z. B. durch den Dom zu Limburg an der Lahn vertreten wird, begnügte man sich auch damit nicht mehr, sondern man schloß die Giebelseiten des Querschiffes mit je zwei Türmen ein, so daß damit die Zahl der Thürme auf sieben stieg.



Abb. 223. Romanischer Rundbogenfries.

Hinter dieser Steigerung im Reichtum des äußeren Aufbaues war auch der Schmuck der Mauern nicht zurückgeblieben. Zu den Gliederungen durch Mauervorsprünge und Pilaster trat der Rundbogenfries, eine Reihung von kleinen halbkreisförmigen Bogen, die sich anfangs nur unter dem Dachgesims, später aber unter allen Gesimsen hinzog, besonders auch unter denen, die die einzelnen Stockwerke der Türme schieden (Abb. 223). In der späteren Zeit des romanischen Stiles trat auch am Äußeren plastischer Schmuck hinzu, der sich allerdings nur auf die Portale beschränkte, die, in der ersten Zeit nur schlicht behandelt, mehr und mehr zu Prachtstücken plastischer Verzierungskunst ausgebildet wurden, die durch den bedeutungsvollen Inhalt der Figuren und Reliefs die andächtige Stimmung der Kirchgänger vor ihrem Eintritt in das Gotteshaus vorbereiten sollten.

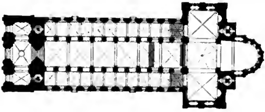


Abb. 224. Grundriß des Domes zu Speyer.

Die Seitenwände der oben rundbogig abgeschlossenen Portale wurden nach innen abgeschrägt oder abgetreppt und mit Säulchen und Figuren bestellt, deren Bedeutung mit der Reliefdarstellung in Verbindung gebracht wurde, die meist das Bogenfeld (Tympanon) über dem horizontalen Thürsturz schmückte. Allmählich erweiterte sich dieser bildnerische Schmuck zu zusammenhängenden Erzählungen aus dem Alten und Neuen Testament, und gewisse Glaubenssätze und moralische Lehren, die dem Volke durch die Bemühungen der Prediger nicht begreiflich gemacht werden konnten, wurden ihm durch die jederzeit der Betrachtung zugänglichen Bilderreihen an den Portalen verständlich und geläufig. Diese schnell volkstümlich gewordene Bildersprache, die vor der Erfindung des Bilddruckes von großer Bedeutung für die Verbreitung und Vertiefung religiöser Vorstellungen geworden ist, wurde auch von der Gotik beibehalten und in noch reicheren Ausdrucksformen angewendet.

Die doppelchörigen Kirchen, nach denen wir die Hauptformen des romanischen Stiles der Frühzeit beschrieben haben, sind eigentlich nur für die sächsischen Lande charakteristisch. In den übrigen deutschen Ländern sind die Kirchen einfacheren Grundrisses mit nur einem Chor in der Mehrzahl, und solche sind auch in sächsischen Gebieten häufig. Aber auch sie weichen in den Einzelheiten so erheblich voneinander ab, daß sich für sie kein einheitlicher Typus mit Grundzügen, die allen gemeinsam sind, aufstellen läßt. Eine Normalkirche, die alle charakteristischen Eigentümlichkeiten des romanischen Stiles vereinigt, giebt es nicht. Was allen Kirchen des späteren romanischen Stiles gemeinsam und zu einem allgemein beobachteten System ausgebildet worden ist, ist eigentlich nur die gewölbte Decke, die an die Stelle der flachen Balkendecke — in Deutschland seit dem elften Jahrhundert — trat. Ursprünglich nur bei den schmaleren Seitenschiffen angewendet, erstreckte sie sich auch auf das breite Mittelschiff, nachdem die Werkleute gelernt hatten, die konstruktiven Schwierigkeiten zu bemeistern. Mönche waren überall, wo das Christentum Eingang fand, die ersten Bauleute gewesen. Erst durch langjährige Erfahrung lernten sie, sich den Baustoff ihres Bereiches gefügig zu machen, und sie wurden dann die Lehrmeister von Laienbrüdern, aus denen erst die bürgerliche Zunft der Bauleute hervorging.

Die Kunst des Wölbens hatten die bauverständigen Mönche in den Ländern römischer Kultur, aus denen sie nach dem Norden gekommen waren, kennen gelernt. Aber nur in langer Übung kamen sie dazu, sie auch für die neuen Aufgaben des Kirchenbaues zu verwerten. Sie begannen mit der Überwölbung der schmaleren Seitenschiffe, wobei zunächst die einfachste Form, das Tonnengewölbe, und erst später das Kreuzgewölbe zur Anwendung kam, das besonders für die Kirchen der germanischen Länder charakteristisch ist. Das breite Mittelschiff mußte sich noch geraume Zeit mit der alten Holzdecke begnügen, bis es den Werkmeistern gelang, Wölbungen von so großer Spannweite zu konstruieren. Wie wir schon bei der Erwähnung der ersten, an römischen Bauten vorkommenden Gewölbeformen hervorgehoben haben (s. oben S. 99), ist das Kreuzgewölbe vermutlich aus der Durchschneidung zweier Tonnen-

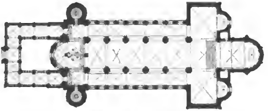


Abb. 225. Grundriß der Abteikirche zu Laach.

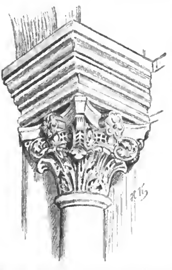


Abb. 226. Antikisierendes Kapitäl des romanischen Stils.

gewölbe hervorgegangen. So entstanden vier dreiseitige Gewölbekappen, deren Trennungslinien scharfe „Grate“ bilden. Diese Kappen, die sich gegenseitig trugen, brauchten nur an den vier Endpunkten gestützt zu werden. Immerhin war die Last so wuchtig, daß nicht mehr schlanke Säulen, sondern kräftige Pfeiler zu ihrer Aufnahme verwendet wurden. Jedes Schiff wurde mit mehreren solcher immer quadratischen Gewölbefelder (Traveen, Joche) gedeckt, die durch breite Gurtbogen zwischen den Pfeilern getrennt waren. Das Mittelschiff enthielt gewöhnlich drei bis sechs solcher Quadrate, die meist um die Hälfte schmaleren Seitenschiffe die doppelte Anzahl dieser Quadrate, deren Größe jedoch nur den vierten Teil eines Mittelschiffquadrates betrug. Erst als die Bauleute die schwierige Kunst erlernt hatten, auch über einem Rechteck ein Kreuzgewölbe zu spannen, entsprachen die Gewölbefelder der Seitenschiffe an Länge denen des Mittelschiffes, und dadurch erst gewann der Grundriß der romanischen Kirchen eine vollkommene Harmonie. Diese verschiedenartige Einteilung der Gewölbefelder wird durch einen Vergleich des Grundrisses des Doms zu Speyer (Abb. 224), der in seiner strengen Gliederung das sogenannte „gebundene romanische System“ vertritt, mit dem der Abteikirche zu Laach (Abb. 225) veranschaulicht. Bei letzterer sind auch die sonst gewöhnlich quadratisch gebildeten Gewölbefelder des Mittelschiffes rechteckig gestaltet.

In beiden Kirchen hat sich in der Vorhalle, dem im Mittelalter sogenannten **Paradies**, das zum Aufenthalt für Büßer gedient haben soll, eine Erinnerung an das Atrium der christlichen Basilika erhalten, am deutlichsten in dem Laacher Gotteshause, einem doppelchörigen Bau, dem die Vorhalle erst zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts vorgelegt worden ist — so lange erhielten sich die altchristlichen Baugewohnheiten lebendig. Sind die Choranlagen dieser ungefähr gleichzeitig um die Wende des zwölften Jahrhunderts vollendeten Kirchen noch einfach, so fehlt es anderen aus derselben Zeit nicht an reicher ausgebildeten Chören. Indem die Seitenschiffe gewissermaßen um den Chor herumgeführt wurden, gewann man einen Umgang, der, gewöhnlich halb so hoch wie der Chor selbst, ursprünglich wohl nur dem praktischen Zwecks eines leichteren Verkehres diente, später aber durch Anfügung kleiner Apsiden erweitert wurde, die zur Aufstellung von Nebenaltären dienten. Aus dieser Erweiterung des Chors zog aber erst die Gotik die letzten Konsequenzen, indem sie die Apsiden zu kleinen Kapellen ausbildete und schließlich den Chor mit einem ganzen Kapellenkranz umschloß. Durch die Gotik erfuhr auch der erst in spätromanischer Zeit aufgekommene **Lettner** seine Steigerung zu einem künstlerischen Prachtwerk. Er war aus den Schranken (cancelli) hervorgegangen, die schon in den altchristlichen Basiliken den Chor vom Mittelschiff schieden, und mit zwei oder mehreren Durchgängen versehen. In der Mitte erhob sich ein durch Treppen zugänglicher, kanzelartiger Aufbau mit einem Lesepult (lectorium, daher der Name Lettner), an dem die Geistlichen Abschnitte aus den Evangelien vorlasen.

So mannigfaltig wie die Gestaltung der Grundrisse war auch die Bildung der Einzelformen und der Ornamentik, wobei besonders die Säulen, Pfeiler und Bogen in Betracht kamen. Wir haben schon oben gesehen, daß sich neben dem Kapitäl, dessen Schmuckformen der Antike mehr oder weniger verständnisvoll nachgebildet waren (Abb. 226), eine eigene Form des romanischen Stiles in dem Würfelkapitäl entwickelte, dessen glatt behauene, halbkreisförmige Flächen ursprünglich wohl bemalt waren (Abb. 227). Später wurden sie mit plastischem Ornament aus Blattwerk und Bandverschlingungen überzogen (Abb. 228), das allmählich den vierkantigen Säulenknauf so



Abb. 227. Romanisches Würfelkapitäl.



Abb. 228. Verziertes romanisches Würfelkapitäl

überwucherte, daß die ursprüngliche Form darunter völlig unkenntlich wurde. In die ornamentalen Gebilde wurden menschliche und Tierfiguren in natürlichen, oft aber auch in phantastischen Formen eingeflochten, und in der Erfindung solcher phantastischen Gestaltungen, in denen sich Schreckhaftes und Komisches zu einer grotesken Wirkung vermischten, suchten die Steinmetze namentlich in der spätromanischen Zeit, zumal als die durch die Kreuzzüge vermittelten Einflüsse der üppigen orientalischen Dekorationskunst sich geltend machten, einander zu überbieten. In diesen **Bilderkapitälen** ist kaum noch die einfache Form des Würfelkapitäls zu erkennen (Abb. 229 und 230). In anderen Formen des Kapitäls, den kelch- und knospenartigen, mögen wohl noch Erinnerungen an antike Grundformen nachklingen; aber die Ornamentik ist doch bereits eine neuartige, die ihre Selbständigkeit wiederum am deutlichsten in den Denkmälern der deutschen Lande kundgibt. Die Säulenbasis ist meist der attischen nachgebildet: auf einer viereckigen Fußplatte eine Hohlkehle zwischen zwei Wülsten. Daß der untere Wulst unmittelbar auf der Platte saß, wollte den Baukünstlern aber nicht lange gefallen. Sie besetzten ihre vier Ecken anfangs mit runden Klötzchen, später mit knollenförmigen Blättern, die erst einen richtigen Übergang zwischen kantig und rund herbeiführten (Abb. 231). Die anfangs glatt gehaltenen Säulenschäfte wurden später auch mit plastischer Ornamentik überzogen, mit Bandverschlingungen, die an Flechtwerk erinnern, mit Zickzackmustern und dergleichen mehr.

Auch die ursprünglich schlicht vierkantigen Pfeiler, die oben nur mit einer einfachen Deckplatte und einer Hohlkehle darunter abgeschlossen waren, nahmen bald eine reichere Gestalt an. Die Kanten wurden abgeschrägt oder ausgehöhlt, und in die dadurch frei gewordenen Ecken wurden schlanke Säulchen eingesetzt (Abb. 232), eine Form der Pfeilerbelebung, die wir schon an muhamedanischen Bauwerken in Kairo (s. o. S. 158) kennen gelernt haben. Später wurden den vier Pfeilerflächen oder auch nur zweien von ihnen Halbsäulen, meist mit eigenen Kapitälen, vorgelegt, denen auch eine besondere Funktion zugeteilt war, indem sie die Gurtbogen der Gewölbe trugen. Endlich erhielten auch die Pfeilerabschlüsse eine plastische Verzierung, die mit dem Reichtum der übrigen Ornamentik zusammenstimmte. So war die Ausbildung des romanischen Stiles nach der konstruktiven wie nach der ornamentalen Seite immer noch in aufsteigender Entwicklung begriffen, als sie durch das Eindringen der Gotik unterbrochen und nach längerem Widerstande durch diese erstickt wurde.



Abb. 229. Romanisches Bilderkapitäl.

B. Romanische Baudenkmäler in Deutschland, Italien, Frankreich und den übrigen Ländern.

Wie mannigfaltig auch die Ausdrucksformen des romanischen Stiles in der Baukunst auf deutschem Boden gewesen sind, so treten doch drei Landschaftsgruppen durch besonders scharf ausgeprägte, eigentümliche Züge vor den übrigen hervor: die sächsischen Länder, die Rheinlande und Westfalen. In ihren Bauwerken spiegelt sich auch am deutlichsten der Stammescharakter ihrer Bewohner wieder, in denen der Rheinlande der heitere Schönheitssinn und die Prunkliebe eines leichtlebigen



Abb 230 Romanisches Bilderkapitäl. Nach R. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst (Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung).

Volkes, bei den Sachsen das zähe Festhalten an der Überlieferung der karolingischen Zeit, der Sinn für strenge Gesetzmäßigkeit, der besonders in dem methodischen Wechsel zwischen den die Obermauern der Mittelschiffe tragenden Säulen und Pfeilern zum Ausdruck gekommen ist, und das trutzige Aufsteigen der Mauermassen zwischen den Türmen der Westfront, in Westfalen endlich der Sinn für das Einfache und Praktische, der immer nur unmittelbar auf die Befriedigung des nächsten Bedarfes gerichtet ist, ohne großen Wert auf Schmuckformen, desto größeren aber auf die Standfestigkeit der Bauwerke durch zweckmäßige Konstruktion zu legen.

Von den Kirchenbauten in sächsischen Landen sind nächst der Stiftskirche in Gernrode und der Michaelskirche in Hildesheim, an denen wir die Hauptmerkmale des romanischen Stiles in seiner Frühzeit und seiner Glanzepoche hervorgehoben haben, die Schloßkirche in Quedlinburg, die Godehardskirche in Hildesheim, die Stiftskirche in Königslutter und vor allen der Dom zu Braunschweig hervorzuheben, bei dem zuerst der Gewölbebau angewendet und der deshalb für einen weiteren Umkreis vorbildlich geworden ist. Ursprünglich eine dreischiffige Pfeilerbasilika, ist er im vierzehnten Jahrhundert durch Verdoppelung der Seitenschiffe zu einer fünfschiffigen geworden. Aber der erste Baugedanke ist in seinem Streben nach einer ernsten feierlichen Wirkung dadurch nicht verdunkelt worden. Wo man in sächsischen Landen reine Säulenbasiliken findet, darf man immer auf auswärtigen Ursprung schließen. So ist die Kirche des Klosters Paulinzelle in Thüringen, deren malerische Ruinen noch jetzt die kunstvolle Gliederung des Baues erkennen lassen (Abb. 233), von Mönchen aus dem schwäbischen Kloster Hirschau erbaut worden. In Schwaben ist die Säulenbasilika der am häufigsten vorkommende Typus, der am glänzendsten durch die Dome in Schaffhausen und Konstanz vertreten wird, von denen der letztere freilich in spätgotischer Zeit, namentlich in seinem Äußeren, völlig umgestaltet worden ist.

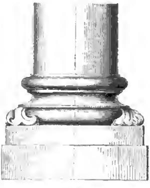


Abb. 231. Romanischer Säulenfuß mit Eckblättern.

In den Rheinlanden sind wieder die Pfeilerbasiliken bei weitem überwiegend, was wohl zumeist dem dort am häufigsten vorkommenden Baumaterial, dem porösen Tuffstein, der sich nicht in großen Stücken bearbeiten läßt, zuzuschreiben ist. Säulenbasiliken, zugleich mit flacher Eindeckung, kommen nur vereinzelt vor, und in Pfeilerbasiliken hat auch der eigentlich rheinische Baustil der romanischen Zeit seine höchste Entwickelung erreicht, deren Hauptvertreter die drei mittelrheinischen Dome, die von Mainz, Speyer und Worms, sind. Sie sind zugleich die umfangreichsten und künstlerisch vollendetsten Schöpfungen der romanischen Baukunst in Deutschland überhaupt; um so mehr ist es zu beklagen, daß sie durch Brände, durch Zerstörungen in vielen Kriegen bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts und durch Wiederherstellungen in neuerer Zeit viel von ihrem ursprünglichen Aussehen verloren haben. Der älteste unter ihnen, der Dom zu Mainz, dessen Begründung in das Ende des zehnten Jahrhunderts zurückgeht und dessen älteste noch jetzt vorhandenen Teile, die runden Seitentürme an der Ostseite, dem ersten Drittel des elften Jahrhunderts angehören, wurde im Jahre 1137 durch Feuer so gründlich zerstört, daß er neu bedacht werden mußte. Dem inzwischen eingetretenen Umschwung in der technischen Fertigkeit entsprechend, wurden die ursprünglich flachen Holzdecken durch steinerne Gewölbe ersetzt. Diese blieben aber nur bis 1159 bestehen, wo eine heftige Fehde zwischen dem Erzbischof und der Bürgerschaft ausbrach und die letztere den Dom stürmte und zu einer Festung einrichtete. Nachdem der Dom über zwanzig Jahre lang ohne Dächer geblieben war, wurde seine

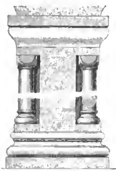


Abb. 232. Romanischer Pfeiler mit Ecksäulchen.

Wiederherstellung aufgenommen, aber sie konnte nur so langsam gefördert werden, daß erst im Jahre 1239 ein Abschluß des Ganzen erreicht wurde. Aus dieser langen Bauzeit erklärt es sich, daß der Mainzer Dom kein einheitliches Bild des romanischen Stiles gewährt, und in der Einheitlichkeit seiner Gesamtwirkung im Äußeren und Inneren ist er noch mehr durch Anbauten der gotischen Zeit beeinträchtigt worden. Was in den französischen Kriegen zerstört worden ist, hat eine sorgsame Wiederherstellung zu ersetzen versucht, und es ist ihr gelungen, wenigstens den Schein hohen Alters zu erhalten. Rings von Häuserreihen umgeben, vermag der Mainzer Dom, aus der Nähe betrachtet, keine volle monumentale Wirkung zu üben. Das lag wohl auch nicht in der Absicht der Baukünstler, da ihnen die Baugewohnheiten der mittelalterlichen Städte keine große Bewegungsfreiheit gestatteten. Wo keine Feste vorhanden war, in deren Schutz sich die Wohnstätten der Bürger begeben konnten, trat an ihre Stelle die Hauptkirche, um die sich die Häuser in engen Ringen herumschlossen, im festen Vertrauen auf die schirmende Kraft der Gotteshäuser, die sich in kriegerischen Zeitläuften auch oft genug als sichere Zufluchtsstätten bewährten, namentlich seitdem der Belagerungskrieg durch die Erfindung der aus der Ferne treffenden Feuergeschütze zu einer schweren Geißel für die Eingeschlossenen geworden war.



Abb. 233. Mittelschiff der Klosterkirche zu Paulinzelle.

Durch die enge, von Verteidigungszwecken gebotene Anlage der mittelalterlichen Städte, die erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts unter dem Zwang eines unverhältnismäßigen Bevölkerungszuwachses und der dadurch gesteigerten Verkehrsbedingungen überall, zum Schaden der alten, romantischen Stadtbilder, eine starke Umgestaltung erfahren hat, waren die Kirchenbaumeister daran gewöhnt worden, ihre Entwürfe auf eine möglichst imposante Fernwirkung zu berechnen, wenn sie ihre Schöpfungen über die Enge ihrer Stadt hinaus zur Geltung bringen wollten. Für die Stadtbewohner genügte der bildnerische Schmuck an den Portalen, die den Hauptverkehr der Andächtigen vermittelten. Nach außen hin konnte eine großartige Wirkung aber nur durch die Größe, die Zahl und die mannigfaltige Gliederung der Turmaufbauten erreicht werden, und wie richtig diese Wirkung in die Ferne von den alten Meistern berechnet worden ist, zeigt am deutlichsten der Mainzer Dom, der, aus unmittelbarer Nähe betrachtet, trotz seiner kolossalen Verhältnisse in den umgebenden Häusermassen fast verschwindet, während er, vom jenseitigen Ufer des Rheines gesehen, die ganze Stromlandschaft in weitem Umkreis majestätisch beherrscht.

Noch übler als dem Mainzer Dom ist dem Dom zu Speyer, der jenen noch in der Großartigkeit des ursprünglichen Baugedankens und in der Einheitlichkeit seiner Durchführung übertrifft, im Laufe der Jahrhunderte mitgespielt worden. Im Gegensatz zu der Mainzer Bischofskirche, dem Denkmal der kirchlichen Centralgewalt Deutschlands, sollte der Dom zu Speyer von der Herrlichkeit der Deutschen Kaiser zeugen. Nach der Absicht Konrads II., seines Begründers, sollte er als Gruftkirche für ihn und seine Nachfolger dienen, und als er 1039, neun Jahre nach der Grundsteinlegung, starb, war die hohe dreiteilige, von einem Walde von Säulen getragene



Abb. 234. Dom zu Speyer, östliche Ansicht.

Krypta, die, sich unter dem Chor und dem Querschiff der Oberkirche hinziehend, die Sarkophage aufnehmen sollte, vollendet, so daß der Begründer der Kirche bereits seine Ruhestätte darin finden konnte. Ganz zu Ende geführt wurde der stolze Bau aber erst unter seinem Enkel Heinrich IV. (1056—1106), der darin der Kirche, von der er bis über seinen Tod hinaus mit dem bittersten Haß verfolgt worden war, die glänzendste Heim- und Andachtsstätte auf deutschem Boden errichtet hat. Segen hat auf dieser Stätte nicht geruht. Dreimal durch Brand zerstört (1159, 1289 und 1540, am meisten in dem zuerst genannten Jahre) wurde sie zwar immer wiederhergestellt; aber mehr als diese Brände schadete ihr die fanatische Zerstörungswut der französischen Mordbrenner, die 1689 die Pfalz heimsuchten und den Dom bis auf die Umfassungsmauern niederbrannten, nachdem sie vorher einen Teil der Kaisergräber ausgeraubt und verwüstet hatten. Erst im Jahre 1772 begann man mit dem Wiederaufbau; aber kaum war er einigermaßen vollendet, als der Dom zum zweitenmal (1794) durch die Franzosen verwüstet und als Heumagazin benutzt wurde. In diesem Zustande völliger Verwahrlosung blieb er bis 1814, wo die Pfalz an Bayern fiel. König Maximilian I. ließ das ehrwürdige Denkmal altdeutscher Kaiserherrlichkeit von neuem wieder in stand setzen und 1822 für den Gottesdienst weihen, und eine noch größere Fürsorge wandte ihm sein Nachfolger Ludwig I. zu, der nicht nur die Türme der Westseite und die Vorhalle mit ihrem

Kuppelturm neu erbauen, sondern auch das Innere durch Johann Schraudolph mit einem umfangreichen Freskencyklus schmücken ließ. Da sich der mit dem Wiederaufbau der zerstörten Teile und der Restauration des Ganzen betraute Architekt, Heinrich Hübsch, eng an die alten Überreste gehalten hat, macht das Äußere des Domes auch in seiner gegenwärtigen Gestalt den Eindruck einer harmonischen, geschlossenen Komposition. Wirklich alt ist aber außer der Krypta und den Umfassungsmauern der Schiffe nur der Aufbau der Ostseite (Abb. 234). Der malerische Gesamteindruck der äußeren Erscheinung wird noch durch die nur den rheinischen Kirchen eigentümliche Zwerggalerie gesteigert, einem unter sämtlichen Dächern herumgeführten, offenen Säulengang, der bei der sonstigen Sparsamkeit der rheinischen Architekten im Schmuck des Äußeren sicherlich nicht bloß eine dekorative, sondern in erster Linie eine konstruktive Bedeutung hatte.

Fast völlig unversehrt ist dagegen das Äußere des Domes zu Worms geblieben, dessen Gründungszeit zwar noch in das Ende des zehnten Jahrhunderts fällt, der aber seine jetzige Gestalt erst im elften und zwölften Jahrhundert erhalten hat. Im vierzehnten, in der Spätzeit des gotischen Stiles, wurde er noch einer Erneuerung unterzogen, die sich am Äußeren vornehmlich auf den Umbau des Nordturmes der Westseite und auf die Anlage eines reichen Portals an der Südseite beschränkt hat. In seinem Gesamtaufbau wie in seinen Einzelheiten von den Domen zu Mainz und Speyer abhängig, bleibt er in der Großartigkeit der Wirkung und an malerischem Reiz hinter beiden nicht zurück. Mit dem ersteren hat er die doppelte Choranlage, mit dem Dom zu Speyer gewisse Eigentümlichkeiten in der Konstruktion des Mittelschiffes, mit beiden die Zahl und die Anordnung der Türme und der Kuppel gemeinsam, in deren reicher Ausbildung im einzelnen er aber seine beiden Vorbilder noch übertrifft (Abb. 235).

Von Kriegsstürmen und Bränden völlig verschont worden ist auch die abseits von der großen Heerstraße gelegene, ehemalige Abteikirche am Laacher See im Eifelgebirge, die bei erheblich geringerem Umfang doch in ihrem ebenfalls durch sechs Türme und Kuppeln geschmückten Äußeren an malerischer Wirkung mit den drei großen mittelrheinischen Domen wetteifert.

Eine gesonderte Gruppe unter den rheinischen Kirchen bilden die Bauten in Köln, bei denen eine eigentümliche Grundrißform vorherrscht, deren frühestes Beispiel die 1049 geweihte Kirche Sankt Marien am Kapitol ist. Außer dem Chor werden nämlich auch



Abb. 235. Dom zu Worms, südwestliche Ansicht.



Abb. 236. Die Apostelkirche zu Köln.

die Arme des Querschiffes durch halbkreisförmige Apsiden abgeschlossen, die ebenfalls mit Halbkuppeln gedeckt sind, so daß der östliche Teil der Kirchen die Form eines Kleeblattes erhielt. Im Laufe des elften und zwölften Jahrhunderts wurden diese Choranlagen so reich entwickelt, daß sie das Übergewicht über das Langhaus erhielten. Ihren Glanzpunkt erreichten sie in Groß Sankt Martin und in der Apostelkirche, die beide in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vollendet worden sind. Bei der Apostelkirche (Abb. 236) sind die Außenmauern aller drei Chöre gleichmäßig gegliedert, durch Blendarkaden auf Pilastern im Erdgeschoß, auf Säulen im oberen Stockwerk, durch einen Plattenfries und eine Zwerggalerie, die sich auch um die unten runden, oben achteckigen Türme herumziehen, die dadurch mit den drei Chören zu einem einheitlichen Organismus von höchster Prachtentfaltung zusammengeschlossen werden. An einzelnen Teilen dieser beiden Kirchen tritt auch die für den gotischen Stil charakteristische Form des Spitzbogens auf, und man hat sie deshalb bereits zu den Bauten des sogenannten Übergangsstiles rechnen wollen. Aber die Spitzbogen haben nur eine rein dekorative Bedeutung, während sie im nordöstlichen Frankreich, wo die jetzt allgemein gotisch genannte Bauweise wahrscheinlich zuerst aufgekommen und in ein gewisses System ge-

bracht worden ist, von vornherein als konstruktive Elemente von grundlegender Wichtigkeit aufgefaßt worden sind. Vermutlich haben französische Steinmetze die neuen Konstruktionsformen nach den Rheinlanden gebracht; sie wurden jedoch nur dekorativ verwertet, weil der romanische Baustil, der sich noch immer in aufsteigender Entwickelung befand, seiner konstruktiven Kraft so sicher war, daß er keiner fremden Beihilfe bedurfte. Trotz der gotischen Zuthaten blieben die Kirchen in ihrem Wesen durchaus romanisch, und die romanische Bauweise verschwand erst in Deutschland, als die gotische so vollkommen ausgebildet war, daß ihre konstruktiven Vorteile allgemein einleuchteten. Man hat also keine Berechtigung, an der Annahme einer eigenen, Übergangsstil genannten Bauweise festzuhalten, die übrigens nur in Deutschland nachzuweisen wäre. Der romanische Baustil hat nur dort, wo er durch günstige politische und wirtschaftliche Verhältnisse zu besonderer Prachtliebe verlockt wurde, reichere dekorative und gelegentlich auch vorteilhaftere konstruktive Elemente fremder Herkunft aufgenommen, ohne jedoch seinen Grundcharakter zu verändern.

In anderen Gegenden Deutschlands, die dem Einflusse Nordfrankreichs nicht so zugänglich waren als die Rheinlande, ist es sogar wahrscheinlich, daß gewisse Formen, die später für die gotische Baukunst bezeichnend geworden sind, wie z. B. der Spitzbogen und der Kleeblattbogen, durch heimkehrende, kunstverständige Kreuzfahrer aus Syrien und Palästina und vornehmlich wohl aus dem von den Normannen beherrschten Sicilien nach Deutschland gebracht worden sind.

Ganz vereinzelt unter den kirchlichen Bauten der Rheinlande steht die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf gegenüber von Bonn, die ursprünglich von dem späteren Kölner Erzbischof Arnold von Wied als Grabeskirche erbaut und darum in zwei Geschossen über einem Grundriß in Form eines griechischen Kreuzes angelegt worden war. 1151 geweiht, wurde sie bald darauf durch Verlängerung des Mittelschiffes erweitert und dadurch um einen Teil ihrer Originalität beraubt. Sie ist nicht bloß wegen ihrer an die Bauten der karolingischen Epoche erinnernden Grundform, sondern auch dadurch beachtenswert, daß an ihr zuerst die sich unter den Dächern hinziehende, offene Arkadengalerie auftritt, deren konstruktiver Zweck hier ganz deutlich ist. Sie soll die Lastung der oberen Mauernteile auf die unteren und auf das Fundament verringern.

Das Nützlichkeitsprincip, das das Hauptgewicht auf das konstruktive Element gegenüber dem ornamentalen legt, kam am stärksten bei den Kirchenbauten in **Westfalen** zur Geltung. Hier verzichtete man fast völlig auf den in den Rheinlanden üblichen Reichtum der architektonischen Gliederung, auf die malerische Gruppierung der Bauteile und die reichen Turmanlagen und begnügte sich meist mit einem wuchtigen, der Westfront vorgelegten Turm. Frühzeitig schon, im elften Jahrhundert, erkannte man die Vorzüge des Gewölbebaues, und aus dem praktischen Sinn der Bewohner ist wohl auch die für Westfalen charakteristische Form der **Hallenkirche** hervorgegangen, die in der gotischen Zeit auch in anderen Gegenden Deutschlands Verbreitung fand. Alle drei Schiffe wurden gleich oder fast gleich hoch und später auch gleich breit angelegt, so daß das Innere der Kirche wie eine durch zwei Pfeilerreihen geteilte Halle aussah, und dadurch gewann man den Vorteil, alle drei Schiffe mit einem gemeinsamen Dache bedecken zu können. In der allmählichen Entwicklung der Hallenkirchen ließ man auch die Ober-



Abb. 237. Kirche Sankt Fides in Schlettstadt.
Nach Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

wände des Mittelschiffes fallen, so daß zur Erleuchtung des gesamten Raumes die Fenster der Seitenschiffe genügten. Die Dome zu Paderborn und Herford sind die hervorragendsten unter den westfälischen Hallenkirchen, während die Dome zu Osnabrück, Münster und Soest den älteren Bautypus mit dem über die Seitenschiffe erhöhten Mittelschiffe vertreten.

Die romanischen Kirchen im südlichen Deutschland sind neben den rheinischen und niederdeutschen von geringerer künstlerischer Bedeutung. In Betracht kommen nur einige Kirchen in Schwaben, wo, wie wir schon erwähnt haben, vornehmlich die Säulenbasilika heimisch war und neben dem Dome zu Konstanz noch die drei Kirchen auf der Insel Reichenau, insbesondere die

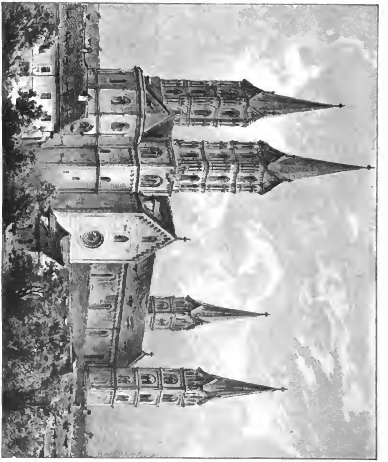


Abb. 238. Dom zu Bamberg. Südwestansicht.

Georgskirche in Oberzell, ein Bau des zehnten und elften Jahrhunderts, hervorzuheben sind, und die Kirchen im Elsaß, wo sich in einem beschränkten Kreise eine verhältnismäßig große Mannigfaltigkeit der Bauweise zeigt, die zum Teil wohl durch fremde Einflüsse, durch französische und italienische, hervorgerufen worden ist. Die Kirche in Mauresmünster, die an italienische Vorbilder erinnernde, turmlose Peter-Pauls-Kirche in Rosheim und die sich wieder mehr an mittelrheinische Muster, besonders an den Dom zu Speyer anschließende, aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammende Kirche Sankt Fides in Schlettstadt (Abb. 237) sind drei grundverschiedene Typen, die abermals beweisen, daß der romanische Baustil noch in den letzten Stadien seiner Entwickelung nach einer möglichsten Vielseitigkeit seiner Erscheinungsformen strebte. In einfachen

Formen bewegte sich dagegen lange Zeit der romanische Baustil in Bayern, bis gegen Ende der Epoche in dem Dome zu Bamberg eines der glänzendsten und zugleich künstlerisch wertvollsten Denkmäler romanischer Baukunst in Deutschland erstand. Man rechnete ihn bisher gewöhnlich zu den Bauten der Übergangszeit, weil die Arkaden und die Rippengewölbe des Mittelschiffes spitzbogig sind und auch am Äußeren, namentlich in den spitzbogigen Fenstereinfassungen der Westseite, gotische Elemente vorkommen. Seinem Gesamtcharakter nach ist der Bamberger Dom (Abb. 238), dessen Bauzeit etwa durch die Jahre 1190 und 1290 begrenzt wird, jedoch ein durchaus romanisches Werk. Die Westtürme, die erst in den letzten Jahren jenes Zeitraumes aufgerichtet sind, sind sogar noch völlig romanisch gebildet. Zu einer Zeit also, wo der gotische Stil in Deutschland bereits allgemein verbreitet war, gab es noch soviel Verständnis für den einheitlichen Organismus eines Kunstwerkes, daß man gegenüber der herrschenden Moderichtung noch mit Zähigkeit an einem sinnvollen Plane festhielt und ihn im Geiste seiner Urheber durchführte. Es scheint, daß sich bei der Ausführung die Grundsätze der sächsischen und der rheinischen Schule miteinander verschmolzen haben, und durch diese Verbindung der beiden eigenartigsten Richtungen der romanischen Baukunst in Deutschland ist der Bamberger Dom der Höhepunkt in der letzten Entwickelung des romanischen Stiles auf deutschem Boden geworden, nicht allein durch sein architektonisches Gefüge, das auch im Inneren die Vorzüge einer großartigen Wirkung mit denen einer vollkommenen Übereinstimmung der Verhältnisse verbindet, sondern auch durch den reichen bildnerischen Schmuck seiner Portale.

Bei weitem stärker treten die konstruktiven Formen des gotischen Stils bei den Domen zu Limburg an der Lahn und Naumburg, bei der jüngst mit feinem Verständnis durch Hubert



Abb. 239. Dom zu Limburg an der Lahn. Nordwestansicht.



Abb. 240. Der Dom zu Ratzeburg Südansicht.

Stier wiederhergestellten Liebfrauenkirche in Arnstadt in Thüringen und bei dem Münster in Bonn hervor. Aber auch an ihnen haben sie den ursprünglich romanischen Charakter nur so wenig verändert, daß man nicht das Recht hat, von einem neuen Stil unter dem Namen Übergangsstil zu sprechen. Insbesondere hat der Limburger Dom, bei dem neben den zunächst maßgebenden rheinischen Vorbildern nordfranzösische von Einfluß gewesen sind, in seinem äußeren Aufbau ein durchaus romanisches Gepräge. In ihm hat die eigentlich romanische Anordnung und Ausbildung der Turmanlagen — es sind sieben Türme — ihre glänzendste Entwickelung erlebt (Abb. 239).

Eine Reaktion gegen diese üppige Bauthätigkeit wurde durch den aus Frankreich eingewanderten Cisterzienserorden versucht, der in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Deutschland festen Fuß faßte und zahlreiche Kirchen und Klöster gründete, nicht bloß in Süd- und Mitteldeutschland, sondern auch in dem damals noch unwirtlichen Norden, namentlich in der Mark Brandenburg. Die Cisterzienser eiferten besonders gegen die Türme, weil die Glocken nach den Satzungen ihres Ordens verboten waren, und begnügten sich mit einfachen Dachreitern, und ebensowenig liebten sie die runden Chorabschlüsse, an deren Stelle sie viereckige setzten. Sie verbannten überhaupt jeden bildnerischen und malerischen Schmuck aus ihren Kirchen, sogar die farbigen Glasfenster und die Kronleuchter, legten dafür aber ein desto größeres Gewicht auf zweckmäßige Konstruktion, weshalb sie sich frühzeitig der gotischen Bauweise zuneigten, die sie wohl schon in ihrer Heimat kennen und schätzen gelernt hatten. Die meisten Cisterzienserkirchen und -klöster enthalten denn auch bei sonst im allgemeinen romanischen Grundformen gotische Elemente, die im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts mehr und mehr die Überhand gewannen.

So läßt z. B. die in den Jahren 1202—1233 erbaute Kirche der Abtei von Heisterbach im Siebengebirge an dem noch vorhandenen Chore, der allein von der 1810 zerstörten Kirche übriggeblieben ist, deutlich erkennen, daß man hier schon zur größeren Sicherung der Ge-

wölbe eine Art von Strebesystem angewandt hat, das in der Folgezeit für den gotischen Stil besonders charakteristisch wurde. Mit voller Konsequenz haben die Cisterzienser ihre strenge Bauregel übrigens nicht überall durchgeführt. Während sie noch in den Rheinlanden in schroffen Gegensatz zu der prunkvollen äußeren Ausstattung der Kirchen traten, verzichteten sie in dem Kloster und der Kirche zu Maulbronn in Schwaben, ihrer glänzendsten Schöpfung auf deutschem Boden, auf ihre sonst gepredigte Einfachheit. Auch einige Kirchen und Klöster in Österreich, z. B. die zu Heiligenkreuz und Lilienfeld, beweisen, daß es den Cisterziensern nicht an feinem Kunstverständnis gebrach und daß sie, wenn es die Landessitte verlangte, auch einer gewissen Prachtliebe zugänglich waren.

Am meisten kam ihnen die örtliche Bausitte in der norddeutschen Tiefebene entgegen, wo man bei dem Mangel an Haustein auf den Backsteinbau gekommen war, der von vornherein zu einer großen Einfachheit in der Behandlung der Formen wie im Ornament drängte. Dazu zwangen auch die materiellen Schwierigkeiten, mit denen die Bewohner zu kämpfen hatten, namentlich die deutschen Ansiedler in den östlich von der Elbe gelegenen Ländern, die einerseits den wüsten Boden erst urbar machen und das also Gewonnene andererseits gegen die slavische Bevölkerung des Landes verteidigen mußten. So kam es in diesen Gegenden Deutschlands erst seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts zu kirchlichen Bauten von künstlerischer Bedeutung. Die meisten gehören sogar der Zeit an, wo die Gewölbe bereits spitzbogig gestaltet wurden, also dem sogenannten Übergangsstil. Was an diesen Bauten besonders auffällt, ist die neue Formensprache, die mit Folgerichtigkeit aus der Natur des Baustoffes entwickelt worden ist. Gewisse Zierformen weisen darauf hin, daß die Ornamentik wenigstens durch das Ausland beeinflußt worden ist, daß vielleicht, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist, Ziegelbrenner und Werkmeister aus Oberitalien gekommen sind und den dort längst heimischen Backsteinbau in Norddeutschland, besonders in der Mark Brandenburg, eingebürgert haben. Der ernste Charakter der Bewohner gewann aber schnell auf die aus einem sonnigeren Lande eingeführten, Anmut und Heiterkeit ausstrahlenden Bau und Zierformen einen bestimmenden Einfluß. Herrschend blieb eigentlich nur der auf Italien deutende, aus sich durchschneidenden Bogen gebildete Rundbogenfries, der neben Rautenfriesen, neben Reihen von übereck gestellten Steinen und Musterungen aus farbig glasierten Ziegeln den einzigen Schmuck der hoch aufsteigenden Mauern bildete, deren eintöniges Rot sonst nur durch die weißen Mörtelfugen unterbrochen wurde. Auch im Inneren blieb der Backstein meist ohne Verputz, und selbst da, wo die Wölbungen durch Malereien geschmückt wurden, ließ man den Kalkgrund in seinen natürlichen Farben, weil das Auge an dem grellen Gegensatz zwischen Weiß und Rot seine Freude hatte. Mit dem Charakter des Ziegelbaues hängt es auch zusammen, daß die Würfelform der Kapitäle des romanischen Stiles durch die für viereckige Formsteine bequemere Trapezform ersetzt wurde. Die Pfeilerbasilika ist der Haupttypus dieser norddeutschen Backsteinkirchen, von dem nur sehr selten abgewichen worden ist. Eine Säulenbasilika mit flacher Decke ist die 1149 gegründete, aber erst im dreizehnten Jahrhundert vollendete Klosterkirche zu Jerichow in der Mark Brandenburg. Alle übrigen Bauten von gleicher künstlerischer und monumentaler Bedeutung sind dagegen Pfeilerbasiliken. Im Norden sind die Dome zu Ratzeburg und Lübeck die hervorragendsten Denkmäler des Backsteinbaues dieser Übergangszeit. Dem sonst sehr einfachen Dom Lübecks hat die Prachtliebe der Bewohner der reichen Hansastadt in späterer Zeit an der Nordseite ein von Spitzbogen überwölbtes, aber in allen übrigen Einzelheiten noch romanisches Portal hinzugefügt, das in Sandstein mit Säulen von geschliffenem Basalt ausgeführt ist. Viel stärker treten gotische Einzelformen an dem zu Ende des zwölften Jahrhunderts vollendeten Dom zu Ratzeburg (Abb. 240) hervor, besonders in den spitzbogigen Gewölben des Mittelschiffes und den Fenstern des Turmes; aber die massige, gedrungene Gesamterscheinung zeigt doch noch durchaus die Grundzüge der romanischen Bauweise. Im Gegensatz dazu zeigen die Cisterzienserkirchen in Chorin und Lehnin in der Mark Brandenburg so vorwiegend gotischen Charakter, daß sie bereits als Vorboten der gotischen Bauperiode zu betrachten sind.



Abb. 241. Die kaiserliche Pfalz in Goslar. Nach Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).

Von Schlössern, Burgen und Privathäusern der romanischen Zeit sind nur wenige, und diese meist auch nur in spärlichen Resten, den Zerstörungen, Vernachlässigungen und Umbauten der späteren Jahrhunderte entgangen. Immerhin ist es noch gelungen, wenigstens drei der hervorragendsten Fürstensitze des elften und zwölften Jahrhunderts aus Trümmern durch eine verständige Wiederherstellung zu neuem Glanze erstehen zu lassen. Der größte ist die 1067 gegründete und im Laufe des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts allmählich zu ihrem jetzigen Umfange erweiterte Wartburg bei Eisenach,

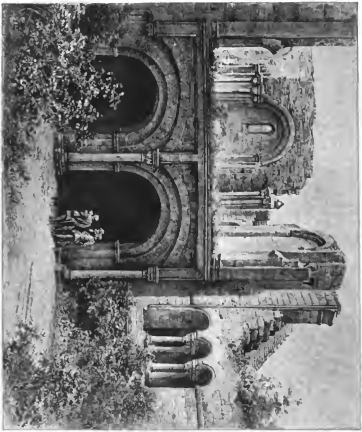


Abb. 212. Ruinen der Barbarossapfalz zu Gelnhausen.

deren Hauptbestandteil der dreistöckige Palas, das eigentliche Wohnhaus der thüringischen Landgrafen, mit einem großen Saale im obersten Stockwerk ist. Ein solcher Saal durfte in keinem der Kaiserpaläste und größeren Herrensitze fehlen. Gewöhnlich nahm er das ganze oberste Stockwerk ein, so auch in dem einzigen noch erhaltenen Kaiserpalast, dem zu Goslar, den Kaiser Heinrich III. im elften Jahrhundert erbauen ließ. Nachdem er dann noch im zwölften und dreizehnten Jahrhundert umgebaut worden, wurde er bald nach dem zweiten Umbau von einem Brande heimgesucht, dem der Flügel mit den kaiserlichen Wohnräumen zum Opfer fiel. Jetzt steht nur noch der zweigeschossige Saalbau, dessen Obergeschoß sich in sieben gewaltigen, dreiteiligen Rundbogenfenstern



Abb. 243. Portalbogen am Barbarossapalast zu Gelnhausen.

öffnet, und die ebenfalls zweigeschossige, unten kreuzförmige, oben achteckige Kapelle, die durch einen modernen Zwischenbau mit dem Saalbau in Verbindung steht. Nachdem Goslar mit dem Königreich Hannover an den preußischen Staat gefallen, wurde mit der Erneuerung des Bauwerkes begonnen, die erst in neuester Zeit mit der Wiederherstellung der großen Treppenanlage beendigt worden ist, die ursprünglich von dem Erdgeschoß auf den freien Platz vor dem Palast herabführte (Abb. 241). Völlig wiederhergestellt ist auch die Burg Dankwarderode in Braunschweig, der Herrschersitz Heinrichs des Welfen, von dem jedoch nur so unscheinbare Reste übriggeblieben waren, daß ein vollständiger Neubau unternommen werden mußte.

An Pracht der künstlerischen Ausstattung wurden diese und andere Burgen und Paläste aber weit durch die Residenzen übertroffen, die Kaiser Friedrich Barbarossa in verschiedenen Teilen seines Reiches erbauen ließ. Die meisten dieser Pfalzen — die in Hagenau, Kaiserswerth, Trifels, Eger und Wimpfen am Berge — sind freilich ganz oder fast völlig verschwunden, so daß man sich nur noch nach alten Beschreibungen und Abbildungen eine Vorstellung von ihrem ehemaligen Glanze machen kann. Wie groß aber dieser gewesen sein muß, vermögen wir nur noch aus den ansehnlichen Trümmern der um 1170 vollendeten kaiserlichen Pfalz zu Gelnhausen zu erkennen.



Abb. 244. Romanisches Haus in Gelnhausen. Nach Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).



Abb. 245. Innenansicht von Sant' Ambrogio zu Mailand.

Erhalten sind der Thorbau mit seinem doppelten Eingang, ein Teil der Umfassungsmauern der darüber befindlichen Kapelle und das unterste und das den Saal enthaltende Haupt-

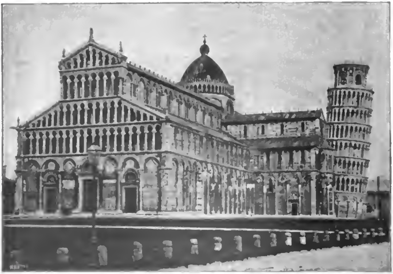


Abb. 246. Der Dom zu Pisa.

geschoß des sich seitlich anschließenden Wohnhauses (Abb. 242). Das unterste Geschoß ist wie am Goslaer Kaiserhause einfach und schmucklos. Das Saalgeschoß aber, das durch ein reich geschmücktes, von einem kleeblattförmigen Bogen überwölbtes Portal zugänglich ist, zu dem einst eine Doppeltreppe emporführte, ist durch offene, von gekuppelten Säulen getragene Arkadenreihen gegliedert. An dem noch wohl erhaltenen plastischen Schmuck der Säulenkapitäle, der Gesimse und des Portalbogens (Abb. 243) erkennt man, welch hervorragende künstlerische Kräfte dem Kaiser zu Gebote standen, dessen Geschmack durch seine häufigen Fahrten nach Italien verfeinert, dessen Prachtliebe aber auch durch die dort gesehenen Bauwerke gesteigert worden war. Sowohl die damals noch ungewöhnliche Form des Kleeblattbogens wie gewisse Einzelheiten in der Ornamentik weisen sogar unmittelbar auf den Orient hin, von wo durch die Kreuzfahrer neue künstlerische Anregungen nach Deutschland gekommen waren.

In Gelnhausen ist auch ein romanisches Privatgebäude vorhanden, an dem sich die Hauptmotive der Kaiserpfalz, nur in einfacheren Formen, wiederholen (Abb. 244). Da es seiner stattlichen Erscheinung nach schwerlich als privates Wohnhaus gedient hat, haben wir wohl in ihm das älteste, erhaltene Rathaus Deutschlands, also das älteste Werk bürgerlicher Baukunst in Deutschland überhaupt zu sehen.



Abb. 247. Baptisterium zu Florenz.

Noch bunter und mannigfaltiger als in Deutschland erscheint das Gesamtbild der romanischen Baukunst in Italien. Was von der Antike übrig geblieben war, durchsetzte sich schon seit dem frühen Mittelalter mit fremdartigen Elementen, deren Einfluß mit den Jahrhunderten zunahm, bis der Zusammenhang mit der altrömischen Kunst, der niemals ganz unterbrochen war, um die Wende des 15. Jahrhunderts wieder überall hergestellt war und für ganz Italien wenigstens eine künstlerische Einheit schuf. Schon die geographische Lage des Landes machte während der kriegerisch bewegten Zeiten des Mittelalters das Eindringen fremder Kunstübung leicht, und die Empfänglichkeit der Italiener dafür war um so größer, je reicher und erfreulicher sich ihr Leben mit und unter den Fremdlingen gestaltete, die teils als friedliche Händler, teils als Eroberer zu ihnen kamen. Selbst die rauhesten unter diesen Eroberern, die Langobarden, ein germanischer Stamm, der um 560 über die Alpen gekommen war und zweihundert Jahre lang ganz Oberitalien beherrschte, brachten eine neue Kultur mit, die sich mit der heimischen verschmolz, dieser aber einige

charakteristische Züge gab, die besonders an den unter der langobardischen Herrschaft aufgeführten Bauten erkennbar sind.

Die Bauwerke der Langobarden, die wohl von einheimischen und eingewanderten Bauleuten gemeinschaftlich hergestellt worden sind, sind freilich im späteren Mittelalter so stark

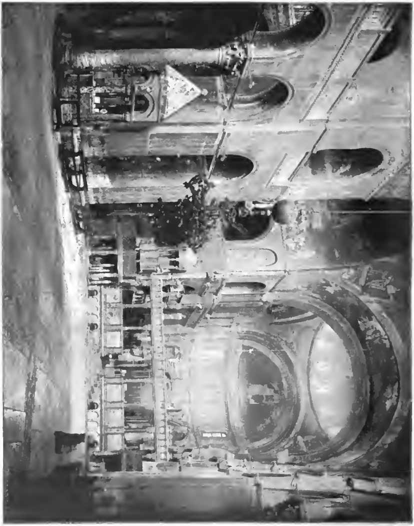


Abb. 218. Inneres der Markuskirche zu Venedig.

verändert worden, daß sich der eigentliche Charakter der langobardischen Kunst nur schwer bestimmen läßt. Als Hauptverdienst wird ihnen die Einführung des kreuzförmigen Grundrisses für den Kirchenbau und der Wölbung des Mittelschiffs zugeschrieben. Die Kunst des Wölbens brauchten die Nachkommen der alten Römer aber nicht erst von den germanischen Einwanderern zu lernen, wenn sie sie anwenden wollten. Das den Lombarden Fremde lag also wohl nur in der germanischen Ornamentik, die zu der antiken in Gegensatz trat und den neuen Bauten

ihr fremdartiges Aussehen gab. Die bedeutendsten sind Sant' Ambrogio in Mailand (Abb. 245), der Dom zu **Monza**, der alte Dom in **Brescia** und die Taufkapelle in **Cividale**. Sie sind ebensowohl Denkmäler der langobardischen Kunst wie des frühromanischen Stils in Italien. Eher als in **Deutschland** traten hier zwei bezeichnende Merkmale des romanischen Stils auf: der Bogenfries und die Zwerggalerie, die wir bereits an den rheinischen Kirchen kennen gelernt haben. Der Einfluß des germanischen Geistes auf die frühmittelalterliche Baukunst Italiens war demnach im wesent-



Abb. 249. Innenansicht des Domes von Monreale bei Palermo.

lichen auf das Ornamentale beschränkt. Ein Hauptmerkmal der deutschen Baukunst des romanischen Mittelalters, die Türme, nahmen die Italiener überhaupt nicht auf. Sie verzichteten entweder ganz auf Türme oder sie stellten sie neben die Kirche, ohne organischen Zusammenhang mit ihr, auf. Der **Campanile** (Glockenturm) deutet schon durch seinen Namen an, daß er ein Bauwerk für sich ist. Die vornehmsten Baudenkmäler des voll entwickelten romanischen Stils in Oberitalien sind San Zeno in **Verona**, eine Pfeilerbasilika, die dadurch besonders merkwürdig ist, daß die Holzkonstruktion des Dachstuhles sichtbar geblieben ist, der Dom zu **Modena**, die älteste unter den ge-

wölbten Kirchen Italiens, und der Dom zu Parma. Während die beiden letzteren auch in der Komposition mit dem System der romanischen Kirchen in Deutschland übereinstimmen, ohne daß sich bestimmt entscheiden läßt, wem die Priorität in der Erfindung dieses Systems gebührt, zeigen die kirchlichen Bauten Toskanas ein von deutschen Einflüssen völlig unabhängiges Gepräge, obwohl gerade hier die Thätigkeit deutscher Baumeister nachweisbar ist. Nicht Rom, sondern Toskana war während des ganzen Mittelalters der Schauplatz jenes regen geistigen Schaffens, aus dem erst die ganze eigentlich italienische Kultur erwachsen ist. Pisa und Florenz waren die Hauptsitze dieser Kultur.



Abb. 250. Kreuzgang von San Paolo fuori le Mura bei Rom.

In Pisa sind der von 1063 bis 1174 erbaute Dom, der Campanile daneben, der berühmte schiefe Turm, und das Baptisterium (die Taufkapelle, 1153 erbaut), die vornehmsten Denkmäler romanisch-toskanischer Baukunst, drei Schöpfungen, die in den Einzelformen völlig miteinander übereinstimmen. Der Dom (Abb. 246), eine fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querhaus, unterscheidet sich schon in seiner Hauptfront von allem, was um dieselbe Zeit auf germanischem Boden entstanden ist. Das untere Geschoß zeigt noch Mauerflächen von Arkaden überspannt, der obere Teil ist aber bis zum Giebeldach durch vier Zwerggalerien geöffnet, die in ihrer spielenden Eleganz die bewegliche Phantasie der Kinder des Südens erkennen lassen, und ihre Farbenfreude zeigt sich auch oft am

Äußeren des Bauwerkes, das mit farbigen Marmorplatten in wechselnden Schichten bekleidet ist. An dem Bau des „schiefen Turmes“ (1174—1350) sind mehrere Architekten thätig gewesen, unter ihnen Wilhelm von Innsbruck, also ein Deutscher. Die verschiedenen Baumeister haben sich eng an die Grundmotive des Domes angeschlossen. Bei der Ausführung des Unterbaues senkten sich die Fundamente auf einer Seite, aber die Architekten ließen sich dadurch nicht einschüchtern, sondern bauten in der einmal gegebenen Neigungslinie Stockwerk auf Stockwerk bis zum siebenten, immer nur bestrebt, einen Ausgleich herbeizuführen, was aber nicht gelang. Weniger imposant, aber



Abb. 251. Notre-Dame la Grande zu Poitiers.

in den Einzelheiten zierlicher und in den Verhältnissen noch feiner erwogen sind die etwa gleichzeitigen Bauten in Florenz, das Baptisterium (Abb. 247) und die auf einer Anhöhe über dem Arnothale gelegene Kirche San Miniato.

Im Gegensatz zu Toskana, der Hüterin italischer Stammeseigentümlichkeit, stand Venedig vermöge seiner Handelsbeziehungen zum Orient und seiner Isolierung vom Hinterlande ganz und gar fremden Einflüssen offen. Die reiche Handelsstadt beherrschte allein den Verkehr mit Byzanz und der Levante, und in byzantinischem Stil ist auch das Nationalheiligtum der Venezianer, die Basilika des heiligen Markus, im 11. Jahrhundert neu erbaut worden. Aus der alten, im 9. Jahrhundert begründeten Basilika wurde durch den Neubau eine von fünf Kuppeln gekrönte Prachtkirche in Form eines griechischen Kreuzes, deren Inneres (Abb. 248) durch den Patriotismus der Vene-



Abb. 252. St. Trinité in Caen.

zianer mit Mosaiken auf Goldgrund und mit farbigem Marmor so üppig ausgestattet wurde, daß die Markuskirche, zumal da sie keine erhebliche Zerstörungen erlitten hat, für uns das glänzendste und künstlerisch vollendetste Denkmal des byzantinischen Stils ist, unermeßlich reich an Werken der Mosaikmalerei und der Bildnerei in Stein und Metall, deren Pracht und Schönheit durch die Fülle des durch die Kuppelfenster hineinflutenden, auch in die entferntesten Winkel hineindringenden Lichts noch gesteigert wurde.

Von der byzantinischen Kunst haben auch die Kirchen Siziliens den besten Teil ihrer künstlerischen Wirkung, den glanzvollen Schmuck des Innern erhalten. Nach den Byzantinern haben, wie schon oben erwähnt, die Araber (Sarazenen) zwei Jahrhunderte lang die Insel beherrscht. Aber von ihrer Kunst sind nur einige dekorative Elemente in die heimische übergegangen, und auch ihre Nachfolger, die Normannen, haben nur insofern einen Einfluß auf den Kirchenbau geübt, als sie dem Kirchenkörper das in ihrer nordfranzösischen Heimat übliche Türmepaar an der Westseite angliederten. Die Hauptsache blieb doch die farbenreiche Innendekoration mit Mosaik- und Marmorbekleidung, die sich namentlich in dem Dom zu Monreale (1126—1189, Abb. 249) und der Capella Palatina, der Palastkapelle in Palermo (1129—1140), zu strahlender Pracht entfaltet hat.

Einen völlig dekorativen Charakter hatte auch die spärliche Kunstthätigkeit, die während des Mittelalters in Rom herrschte. Da es in der verödeten, durch häufige Bürgerkriege und das Willkürregiment der Barone zerrütteten „Hauptstadt der Welt" an Unternehmungslust fehlte, beschränkte sich das künstlerische Schaffen fast ausschließlich auf kleinere Werke zur Ausschmückung des Inneren der Kirchen, auf Altäre und Kanzeln, Tabernakel, Chorschranken, Vorhallen, Portale und ähnliches. Diese Arbeiten schlossen sich noch eng an die Antike an, erhielten aber dadurch etwas Besonderes, daß sie mit farbigem Marmormosaik ausgeschmückt wurden, in dessen Herstellung das Künstlergeschlecht der Cosmaten eine große Fertigkeit erlangt hatte. Sie haben ihren Namen von dem Stammvater der Familie erhalten, und dessen Name vererbte sich nicht bloß auf die Familienangehörigen, sondern auch auf Fremde, die die gleiche Kunst übten. Zuletzt erstreckte sich die Kunst der Cosmaten auch auf einige größere Bauwerke, auf Klosterhöfe und Kreuzgänge, unter denen die von San Giovanni in Laterano und von San Paolo fuori le Mura (Abb. 250) die berühmtesten sind, weil sich in ihnen eine phantasievolle Kunst mit üppiger Natur zu schönem Bunde vereinigt hat. Unerschöpflich ist die Erfindungskraft der Künstler in der Bildung der Kapitäle und der seltsam gewundenen und geflochtenen Säulen, von denen kaum ein Paar dem anderen gleicht. Aber nur die Pracht des Materials und die reiche Vegetation der Schmuckplätze, um die sich diese schattigen Hallen herumziehen, sind eine italienische Eigentümlichkeit. Einem gleichen Reichtum der Erfindung begegnen wir auch in nordischen Kreuzgängen, z. B. in dem des Domes zu Magdeburg, dessen südlicher Flügel mit seiner langen Reihe von Säulenpaaren noch um einige Jahrzehnte früher entstanden ist als die genannten römischen Kreuzgänge. Ob diese phantastischen Formen germanischen Ursprungs oder ob sie etwa aus dem Orient eingeführt worden sind, wird sich bei

dem beständigen Wechsel der unteren Priesterschaft und der klösterlichen Bauleute, der zu den Fundamentalsätzen der römischen Hierarchie gehört, schwerlich feststellen lassen.

Auch in Frankreich zeigt sich in den romanischen Bauten eine große Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, die teils den Charakter der Bewohner in den verschiedenen Landschaften wiederspiegelt, teils in der örtlichen Überlieferung wurzelt. In Südfrankreich sind mehr die Erinnerungen an die antike Baukunst lebendig geblieben, deren edle Einfachheit aber durch die bewegliche Phantasie der Südfranzosen manchen Zuwachs erfahren hat. So wurde hier zuerst der wohl aus Sizilien eingeführte, maurische Spitzbogen aufgenommen, und die Kirchenfronten wurden reich mit bildnerischem Schmuck bedacht. Das charaktervollste und eigenartigste Denkmal dieser Art, die Kirche Notre-Dame la Grande in Poitiers (Abb. 251), unterscheidet sich sowohl in ihrem Aufbau wie in ihren dekorativen Einzelheiten scharf von den gleichzeitigen italienischen und deutschen Kirchen. Im Norden Frankreichs hat nur die von den germanischen Normannen bewohnte Landschaft eine eigene Bauthätigkeit gezeitigt. Die normannischen Kirchen schließen sich in ihrem Aufbau mit dem Türmepaar an der Westseite und dem massigen Turm über der Vierung im großen und ganzen dem deutsch-romanischen Typus an. Aber die Ornamentik ist eine eigentümliche, da sie sich auf streng geometrische Elemente, auf Zickzack-, Schachbrett- und Rautenmuster, ohne pflanzliche oder figürliche Zuthaten, beschränkt. Es liegt etwas Strenges und Herbes in diesem Ornament, das dem rauhen, kriegerischen Sinne dieses Volkes von Eroberern entspricht, und einen gleichen Charakter tragen auch die Burgen der Normannen, die, nur auf Abwehr und Verteidigung berechnet, in Gestalt von drei- und mehrstöckigen, meist viereckigen Türmen erbaut sind, in denen die Fest- und Wohnräume übereinander liegen. Die Burgen in Loches und Beaugeney an der Loire sind noch gut erhaltene Denkmäler dieses Burgentypus. Die Hauptkirche in der Normandie, S. Trinité in Caen (Abb. 252), in der sich der normannische Stil am vollkommensten ausgeprägt hat, ist im Jahre 1066 von Wilhelm dem Eroberer gegründet worden, in demselben Jahre also, wo die Normannen nordwärts über das Meer drangen und sich England unterwarfen. Was sie dort an kirchlichen Bauwerken vorfanden, waren teils Holzbauten, teils schlichte Steinbauten, die ihre Form dem Holzbau entlehnt hatten. Sie fanden also mit ihrer reicher entwickelten Kunst freien Boden und befestigten bald ihre Herrschaft durch eine Reihe kirchlicher Monumentalbauten, von denen sich freilich nur die späteren, meist aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammenden, vornehmlich die Kathedralen von Durham (Abb. 253), Norwich, Peterborough und Rochester ziemlich unverändert erhalten haben. Danach hat in England der anderswo romanisch genannte Baustil den Namen „normannisch“ erhalten, im Gegensatz zu der heimischen angelsächsischen Bauweise, deren Zeugen bis auf wenige Reste verschwunden sind. Aber manche Eigentümlichkeiten von dieser mögen die fremden Eroberer aufgenommen haben, da sich die englisch-normannischen Bauwerke mehrfach von den nordfranzösischen unterscheiden. Ihre bezeichnenden Merkmale sind die große Länge, der geradlinig geschlossene Chor



Abb. 253. Inneres der Kathedrale in Durham. Nach Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien (Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin).



Abb. 254. Holzkirche aus Gol im Hallingdal, jetzt: Oskarshall bei Christiania.

und ein einziger massiger Turm über der Vierung. Der ernste, düstere Grundcharakter der normannischen Bauweise ist aber auch auf englischem Boden der gleiche geblieben wie in der Heimat, und ebenso wurde im Burgenbau der Turmtypus beibehalten, dessen bekanntestes Beispiel die Burg in Hedingham ist. In den übrigen nordischen Ländern steht der Kirchenbau meist unter deutschem Einfluß. Eine Sonderstellung nehmen nur die Holz- und Stabkirchen in Schweden und Norwegen ein, deren sich noch etwa achtzig erhalten haben. Unabhängig von fremden Vorbildern sind sie ganz aus den Bedingungen des Materials heraus und mit kluger Berücksichtigung der klimatischen Verhältnisse konstruiert. Um ein fast quadratisches Mittelschiff ist ein Seitenschiff, von jenem durch hölzerne Säulen getrennt, völlig herumgeführt. An den viereckigen Chor schließt sich noch eine Apsis, und der ganze Bau ist gewöhnlich noch von einem niedrigen, in der oberen Hälfte offenen Umgang umschlossen. Jeder Bauteil hat sein eigenes, gesondertes Dach, so daß sich ein Dach über das andere höchst malerisch, aber auch ungemein praktisch für die Verteilung der belastenden Schneemassen aufbaut, bis das Dach des Mittelschiffs noch durch einen besonderen Dachreiter mit Türmchen gekrönt wird. Die Stabkirchen in Borgund, in Hitterdal, in Gol (jetzt nach Oskarshall bei Christiania überführt, Abb. 254), sind die reichsten Anlagen dieser Art. Eine dieser leicht transportablen Stabkirchen, die von Wang, ist auch nach Deutschland gekommen, wo sie 1842 am Fuße des Riesengebirges bei Brückeberg wieder aufgerichtet worden ist.

C. Plastik und Malerei der romanischen Zeit.

Während der ersten, im Zeichen der romanischen Kunst stehenden Hälfte des Mittelalters war die Baukunst die führende Kunst, hinter der Plastik und Malerei erheblich zurückblieben. Sie waren nur die dienenden Schwestern der Architektur, die noch keine Selbständigkeit für sich begehrten. Ihre Aufgabe war erfüllt, wenn sie einem Bauwerk an der Stelle, die ihnen der Baumeister anwies, den Schmuck ihrer Kunst gegeben hatten. Das vollzog sich nach bestimmten Regeln, von denen im Laufe des ganzen Mittelalters nicht abgewichen wurde. Erst gegen Ende der Epoche war wenigstens die Bildnerei soweit erstarkt, daß sie bereits unabhängig von der Architektur ein eigenes Leben zu führen begann, als das Emporkommen der Gotik auch ihren Lebensfaden durchschnitt und sie noch mehr als früher in den festgefügten Rahmen der Architektur zwang.

So mächtig war die gebietende Stellung der Baukunst, daß selbst bewegliche Kunstwerke, die zum Schmuck der Kirchen und zum Bedarf des Gottesdienstes angefertigt wurden, architektonische Formen erhielten. Die zum Teil sehr kostbaren, aus versilbertem und vergoldetem Kupfer und Blech oder in Bronzeguß hergestellten, mit Gold- und Silberreliefs, Edelsteinen, Krystallen und Email geschmückten Reliquienschreine, in denen die Gebeine und andere Hinterlassenschaften von Märtyrern und Heiligen aufbewahrt wurden, wurden gewöhnlich in Form von Kirchen und Kapellen mit Dächern und Giebeln, bisweilen auch mit Türmen hergestellt. Bei der Ausschmückung dieser Reliquienkasten, bei der Gestaltung und Ausschmückung von Kruzifixen, Kelchen, Ciborien (Hostienbehältern), Monstranzen, Leuchtern und anderen gottesdienstlichen Geräten mit figürlichem und ornamentalem Bildwerk hat die Goldschmiedekunst besonders in Deutschland eine große Zahl von Werken hervorgebracht, unter denen nicht wenige eine hohe künstlerische Vollendung zeigen (Abb. 255). Auch vor ihrer Berührung mit der abendländischen, durch die Römer vermittelten Kultur waren die Germanen bereits in der Bearbeitung der Metalle geübt, und diese Übung hat sie befähigt, die fremden Formen in Metall leichter aufzunehmen und zu verarbeiten, als in dem spröden, ungefügigen Stein. So herrscht denn in der Frühzeit des romanischen Mittelalters in Deutschland die Erzbildnerei vor, neben der noch am meisten die Elfenbeinschnitzerei für kirchliche Zwecke, für die Deckel von liturgischen Büchern, für Gefäße, Kruzifixe u. s. w. geübt wurde. Die antike Formenbildung war auch hier das allgemein-gültige Gesetz, dem die oft wenig geschickten Hände zu folgen suchten. Es sind dabei Werke von kindlicher Unbeholfenheit und Roheit zu stande gekommen. Aber mit der Zeit wußten die ungeübten Handwerker den abgelernten Formen doch etwas von ihrem Geiste und ihrer Empfindung einzuflößen, und nach langem Ringen gewinnt auch im Bereiche der Plastik der germanische Volksgeist die Oberhand.



Abb. 255. Kelch von St. Godehard in Hildesheim.

Die ältesten Denkmäler der Bildnerei, in denen sich die ersten Regungen dieses Geistes bemerkbar machen, sind die unter der Leitung des Bischofs Bernward von Hildesheim und wahrscheinlich auch nach dessen Angaben ausgeführten Erzarbeiten: die 1015 vollendete Bronzethür des Doms, auf deren Flügeln in je acht Feldern die Schöpfungsgeschichte und die Hauptmomente aus dem Leben Christi dargestellt sind (Abb. 256), und die jetzt auf dem Domplatz aufgestellte Bernwardssäule, die, der Trajanssäule nachgebildet, in dem sich spiralförmig um den Säulenschaft windenden Reliefbande ebenfalls Szenen aus dem Leben Christi zeigt. Die Ausführung der einzelnen Figuren und alles Beiwerks, besonders in der landschaftlichen Umgebung, ist noch sehr ungeschickt. Lebendiger und stärker als das technische Können war die künstlerische Absicht. Der Künstler hatte sich in jede Handlung so gründlich vertieft, daß er sie auch nach seiner persönlichen Auffassung gestalten wollte. Durch die Art, wie Evas Haar im Winde flattert, hat er die Unbilden des Wetters andeuten wollen, denen das aus dem Paradiese vertriebene erste Elternpaar fortan ausgesetzt ist, und ebenso deutlich hat er bei dem Opfer Kains und Abels, dem sich die Hand Gottes aus den Wolken gnädig entgegenstreckt, das Wirken der Elemente mitsprechen lassen. Während sich der Mantel Kains im Winde bläht, fällt das Gewand Abels in ruhigen Falten an seinem Körper herab.


Abb. 256. Teil der Bronzethüren am Dom zu Hildesheim.

Trotz vieler Mängel in der künstlerischen Gestaltung erfreuten sich die Erzeugnisse der sächsischen Gießhütten wegen ihrer technischen Vorzüge eines so



Abb. 257. Relief an den Externsteinen.

guten Rufes, daß sie auch vom Auslande beschäftigt wurden. So sind die erzenen Thüren des Domes zu Gnesen und die der Sophienkirche zu Nischni-Nowgorod, beides Werke des zwölften Jahrhunderts, sächsischer Herkunft. Dagegen weisen die um 1060 entstandenen Thüren des Domes zu Augsburg, die dreiunddreißig Reliefs mit symbolischen und biblischen Darstellungen enthalten, auf byzantinischen Ursprung. Außer Kirchenthüren wurden seit der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts auch Grabplatten in Erz gegossen, auf denen die Gestalt des Verstorbenen in flachem Relief, aber mit voll herausgearbeitetem Kopfe in aufrechter Haltung dargestellt war. Einige sind bereits Denkmäler einer höheren Kunstblüte, wie z. B. die nach römischer Art ursprünglich vergoldete und mit edlen Steinen ausgelegte Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben (gestorben 1080) im Dom zu Merseburg, und auch im zwölften Jahrhundert, während dessen ganzen Verlaufs der Erzguß in sächsischen Landen lebhaft, wenn auch mit sinkender, künstlerischer Kraft betrieben wurde, entstanden noch so bedeutsame, von monumentaler Wucht erfüllte Werke, wie der von Herzog Heinrich auf dem Domplatz zu Braunschweig 1166 als Wahrzeichen seiner Hoheit errichtete Löwe.

Seit dem Ende des elften Jahrhunderts begann sich auch die Steinplastik zu regen, deren früheste Schöpfungen sich freilich mit den gleichzeitigen des Erzgusses nicht messen können, weil die Künstler noch hart mit dem Stoffe zu ringen hatten. Als die ältesten Werke gelten zwei Reliefs mit den Darstellungen des heiligen Michael und zweier Apostel in der Michaelskapelle auf der Burg Hohenzollern, zwei Altartafeln mit dem Martyrium des heiligen Vincentius und sechs Apostelfiguren im Münster zu Basel, die jedoch völlig unter dem Einfluß der aus der Antike erwachsenen altchristlichen Kunst stehen. Die ersten Regungen einer dem germanischen Volkstum entsprossenen, nach individuellerem Ausdruck und nach Beseelung strebenden Steinbildnerei zeigten sich in Westfalen, zunächst an den Bildwerken der Kirchenportale und der Taufsteine, und schon zu Anfang des zwölften Jahrhunderts war die Fähigkeit dieser noch sehr ungewandten, aber schon von künstlerischen Absichten geleiteten Steinhauer so weit entwickelt, daß ein so großartiges Bildwerk wie das Relief der Kreuzabnahme entstehen konnte, das aus dem größten der sogenannten Externsteine, einzelnstehender Sandsteinfelsen bei Horn unweit Detmold, herausgemeißelt worden ist (Abb. 257). Da es sich neben dem Eingang zu einer gleichfalls in den Felsen gehauenen, unterirdischen Kapelle befindet, die, wie inschriftlich bezeugt ist, 1115 als heilige Grabkapelle geweiht wurde, wird es um dieselbe Zeit entstanden sein. Die untere Darstellung steht in engem dogmatischen Zusammenhang mit der oberen. Durch den Ungehorsam des ersten Elternpaares, das unten zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntnis kniet, von dem Dämon der Versuchung, einem phantastisch gebildeten Schlangentier, umfangen, ist die Sünde in die Welt gekommen, und erst durch den Opfertod Christi ist das Werk der Erlösung vollendet worden. Aus dem Baum wächst das Kreuz empor, von dem Joseph von Arimathia den Leib des Heilandes eben herabgenommen hat. Nikodemus hat ihn auf seine kräftigen Schultern gehoben, um ihn zu Grabe zu tragen, gefolgt von Maria, die sich, von tiefstem Schmerze erschüttert, über das Haupt des Sohnes beugt. Ihr Kopf fehlt; aber die Haltung ihres Körpers läßt deutlich erkennen, wie der Künstler beflissen war, in dieser Gestalt die Trauer um den Toten

zu stärkstem Ausdruck zu bringen. Auch Johannes sucht in Haltung und Gebärde seinen Schmerz zu bezeugen, und selbst Sonne und Mond, die in Erinnerung an die Symbolik der antiken Kunst als belebte Wesen erscheinen, stimmen weinend in die Trauer der Menschheit ein. Ihren Abschluß erhält die wohldurchdachte und wohlabgewogene Komposition durch die Erscheinung Gottvaters, der mit der Rechten das Zeichen des Segens macht, während er im linken Arme neben der Kreuzesfahne die Seele des Dahingeschiedenen aufgenommen hat, die nach mittelalterlicher Symbolik in Gestalt eines Kindes gebildet ist. Diese Kindesfigur ist wie viele andere Teile des Bildwerkes verstümmelt und verwittert; aber trotz aller Unbilden, die das Werk erlitten hat, trotz der Unvollkommenheiten in der Darstellung der Figuren macht es auf jeden, der für das Ringen einer Künstlerseele nach dem Ausdruck der in ihr lebenden Gedanken Verständnis hat, einen ergreifenden Eindruck. Wie es in seiner Ausführung in lebendigem Stein in Deutschland und im ganzen Norden Europas einzig ist, wird es auch an künstlerischem Gehalt von keinem der Steinbildwerke übertroffen, die während des ganzen zwölften Jahrhunderts in Deutschland entstanden sind. Was in dieser Zeit im westlichen Deutschland, besonders in den Rheinlanden, und in Süddeutschland geleistet wurde, ist viel roher in der Formengebung und starrer, lebloser im Ausdruck, so daß alle diese Werke auf künstlerische Bedeutung keinen Anspruch erheben können. Wo in der Formenbildung größere Gewandtheit zu erkennen ist, wie z. B. in dem Grabstein der heiligen Plektrudis in St. Maria im Kapitol zu Köln, sind immer altchristliche oder byzantinische Vorbilder anzunehmen.

Was in dem Relief der Externsteine, dessen Formenbehandlung ersichtlich von der Elfenbeinplastik ausgegangen ist, zuerst in großem Maßstabe versucht worden war, wurde zu Ende des zwölften Jahrhunderts in Niedersachsen wieder aufgenommen. Hier hatte man ein bildsameres Material entdeckt, indem man Hochreliefs aus Stuck formte und diesen dann in natürlichen Farben bemalte, wodurch zugleich eine Übereinstimmung mit dem übrigen farbigen Schmuck der Kirchen erzielt wurde. Diese Reliefs bekleideten zumeist die Schranken, die den Chor seitwärts von der Kirche trennten. In halb erhabenen Figuren wurden stehend oder sitzend gewöhnlich Christus, Maria und die Apostel dargestellt, meist noch steif in der Haltung und in der Behandlung der Gewänder, aber doch ausdrucksvoll in der Belebung der Köpfe, die immer stärkere Fortschritte zum Individuellen macht. Am höchsten stehen die Bildwerke dieser Art in der Michaelskirche zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in denen auch bereits ein gewisses Schönheitsgefühl zum Durchbruch kommt. Zu voller Blüte und Freiheit entfaltet sich die Plastik der romanischen Stilperiode aber erst seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, und diese Blüte erhielt sich bis zum Beginn des letzten Viertels des Jahrhunderts, wo der gotische Stil, der in der Architektur bereits die Herrschaft erlangt hatte, auch in der Bildhauerkunst die Oberhand gewann. Die ersten Werke dieser Blütezeit finden wir in Obersachsen, wo die Bildwerke in der Kirche zu Wechselburg den Anfang und die an der goldenen Pforte am Dom zu Freiberg den Höhepunkt dieser ersten Entwickelung des reifen Stils bezeichnen. In Wechselburg sind die über dem Hochaltar freistehend angebrachte, überlebensgroße, aus Holz geschnitzte Gruppe des gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes (Abb. 258), die schon eine Vorgängerin in einer ähnlichen Gruppe im Dom zu Halberstadt gehabt hat, und die bemalten Steinreliefs an der Kanzelbrüstung mit dem zwischen Maria und Johannes thronenden Christus in der Mitte Zeugnisse eines ersten Strebens, Naturwahrheit in der äußeren Bildung mit Schönheit und mit Tiefe der Empfindung zu verbinden, wofür besonders der edle Kopf der Maria spricht, in dem der Schmerz um die Todesqual des Sohnes zu edlem Ausdruck kommt. Eine nicht minder hervorragende Leistung der plastischen Kunst dieser Zeit ist der reiche Schmuck der goldenen Pforte in Freiberg, die ihren Namen erhalten hat, weil das Bildwerk ursprünglich reich bemalt und vergoldet war (Abb. 259). Sie ist ein architektonisches und plastisches Meisterwerk zugleich; der vollendeten architektonischen Komposition sind die figürlichen und die ornamentalen Teile mit feinem Verständnis ein- und untergeordnet: in dem Bogenfeld über dem Eingang die thronende Maria mit dem Kinde, dem sich die drei Könige anbetend nahen, in den Laibungen der Bogen, die über den Seitenwänden des Portals emporsteigen, zahlreiche kleine Figuren



Abb. 258. Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg.



Abb. 259. Goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen.

übereinander, Engel, Propheten, Apostel und in der äußersten Bogeneinfassung die Seligen, die am Auferstehungstage ihre Gräber verlassen, endlich zwischen den großen Säulen des Portals auf kleineren Säulen stehend die mit besonderer Meisterschaft gearbeiteten Freifiguren von acht Personen aus dem Alten Testament.

Was die formale Durchbildung der Figuren im einzelnen noch vermissen ließ, wurde von den sächsischen Bildnern einige Jahrzehnte später in den Skulpturen des Domes zu Naumburg erreicht, die zugleich den glänzenden Höhepunkt der gesamten Entwickelung der deutschen Plastik im Mittelalter bezeichnen. Sowohl die Gestalten der Stifter und Stifterinnen des Doms, acht einzelne und zwei Paare, die an den Pfeilern und Säulen des Westchors unter reich gestalteten, verschiedenartig gebildeten Baldachinen aufgestellt sind (Abb. 260), wie die große Kreuzigungsgruppe am Lettner und die acht kleineren Reliefs mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi an der oberen Lettnerbrüstung (Abb. 261 u. 262), sind aus sorgsamster Beobachtung des Lebens, aus eingehenden Körper- und Gewandstudien erwachsen, und es ist auch überall der volle Eindruck des Lebens erzielt worden, zumal da die stehenden Figuren noch bemalt sind. Zum erstenmal tritt uns in diesen Bildwerken jene Art der Darstellung, die wir realistisch zu nennen gewohnt sind, in voller Reife entgegen. Mit feinem Gefühl für die Unterschiede in der Charakteristik haben die Künstler in den Reliefs das derb Volkstümliche betont und zugleich in jeder Szene das dramatische Moment auszunutzen verstanden, was sich z. B. auf der Gefangennahme Christi in der vorderen Gruppe zeigt, wo Petrus dem vor Schreck in die Knie gesunkenen Knecht des Hohenpriesters das Ohr abschlägt. Auch die Gestalten der Stifter und Stifterinnen sind sichtlich Abbilder des Lebens, in der Individualisierung der Köpfe wie in Tracht und Haltung. Aber es sind Angehörige der vornehmen Stände, Ritter und Edelfrauen, zu denen vielleicht die Nachkommen jener Stifter, die zweihundert



Abb. 260. Standbilder eines Stifterpaares im Dom zu Naumburg.

Jahre früher durch ihre Spenden den Grundstein zum Dome gelegt, als Modelle gedient hatten. Auf diesen Gestalten ruht noch der volle Glanz des Rittertums und des höfischen Wesens, die um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüte erlebt hatten.

Auch Magdeburg und Braunschweig haben noch einige hervorragende, von tüchtiger Durchbildung im einzelnen zeugende Bildwerke aus der Mitte und der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aufzuweisen. Die Figuren des Doppelgrabmals des Herzogs Heinrich des Löwen und seiner Gemahlin kommen sogar den Naumburger Stifterbildern in der Vornehmheit der Auffassung wie in der Bildung der Köpfe und Hände sehr nahe. Magdeburg besitzt in dem zwischen zwei allegorischen Frauengestalten, den Sinnbildern von Herrschertugenden, einherreitenden Kaiser Otto I. auf dem Markte das älteste, auf einem freien Platze aufgestellte Reiterdenkmal in Deutschland, dessen große monumentale Wirkung leider durch den 1657 hinzugefügten schwerfälligen Baldachin stark beeinträchtigt wird. Wie diese Figuren ursprünglich vergoldet und bemalt waren, was auch bei der Erneuerung des Denkmals in unserer Zeit berücksichtigt worden ist, so erscheinen auch die beiden wohl gleichzeitig entstandenen, sitzenden Figuren des Kaisers und seiner Gemahlin Editha im Chor des Domes in farbigem Schmuck, der sich noch gut erhalten hat. Einer späteren Zeit, dem Ende des Jahrhunderts, gehören die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen an der Paradiesespforte an der Nordseite des Domes an. Sie stehen noch, obwohl die Architektur des Portals bereits völlig gotisch durchgebildet ist, in engem Zusammenhang mit dem Geiste der romanischen Plastik in ihren letzten Entwickelungsperiode.

In Süddeutschland sind Bamberg, Freiburg i. B. und Straßburg die Hauptpflegestätten der Plastik, im Anschluß an die drei großen Dome, deren äußerer und innerer Schmuck die Bildner lebhaft beschäftigte. Sind in Freiburg und Straßburg, wo übrigens nur wenige Reste romanischer Skulpturen vorhanden sind, fremde Einwirkungen, namentlich französische, nicht zu verkennen, so stand Bamberg sichtlich unter dem Einfluß der sächsischen Plastik. Die Bildwerke im Dom zerfallen in zwei Gruppen. Die ältere, etwa um 1200 entstandene umfaßt vierzehn Hochreliefs an den beiden Brüstungswänden des Georgenchors, von denen zwölf je zwei Gestalten von Propheten und Aposteln in lebhafter Wechselrede zeigen, während auf der dreizehnten und vierzehnten die Verkündigung Mariä und der Erzengel Michael dargestellt sind. In der steifen und leblosen Behandlung der Gewänder sind noch die Nachwirkungen der Kunst des 12. Jahrhunderts zu erkennen, da sich Süddeutschland meist mit der sklavischen Nachahmung byzantinischer Arbeiten begnügte. In der Charakteristik der Köpfe hat der Künstler aber über seine Vorbilder hinaus einen gewaltigen Schritt zum unmittelbaren Studium der Natur gethan, das sich in einer großen Kraft und Mannigfaltigkeit der individuellen Bildung und selbst schon darin äußert, daß in einzelnen Köpfen der jüdische Typus stark betont worden ist (Abb. 263). Die zweite, größere Gruppe umfaßt Bildwerke am Äußern und Innern, die stilistisch so übereinstimmen, daß sie wohl sämtlich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, als der Bau des Domes seiner Vollendung entgegenging, ausgeführt worden sind. Die künstlerisch bedeutungsvollsten, die namentlich in der Behandlung der Gewänder und in der edlen, idealisierenden Bildung der Köpfe mit den Naumburger Standbildern so eng verwandt sind, daß ein Zusammenhang zwischen beiden Bildhauerschulen bestanden haben muß, sind die sechs lebensgroßen Statuen am Fürstenportal des Georgenchores, Kaiser Heinrich II. (Abb. 264) und seine Gemahlin Kunigunde, der heilige Stephan, Petrus, Adam und Eva (Abb. 265), die ersten nackten Figuren der deutschen Plastik, die sichtlich der Natur nachgebildet sind. Die Ausdrucksmittel des Künstlers für eine solche Aufgabe waren aber noch unbeholfen, und sein Verständnis für den

Organismus des menschlichen Körpers war noch nicht genügend durchgebildet Auch in dem Reiterstandbild, das im Innern an einem Pfeiler des Georgenchores auf einer Konsole steht, ist dieser Zwiespalt noch deutlich zu erkennen. Der Pferdekörper ist steif und hölzern; aber der Kopf weist auf das Studium nach einem Modell, und die Gestalt des Reiters ist von natürlichem Leben und energischer Kraft erfüllt. Es ist nicht, wie man früher geglaubt hatte, Kaiser Konrad III., sondern vermutlich der heilige Stephan von Ungarn.

In Frankreich hat sich die Plastik der romanischen Epoche fast ausschließlich an dem äußeren Schmuck der Kirchen, insbesondere der Portale, bethätigt, ohne jedoch Schöpfungen von so individuellem Reiz wie die deutsche hervorzubringen. Was in Frankreich vom Ende des 11. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, wo der gothische Stil die Führung übernahm und bald auch in der Plastik zu einer glänzenden Entwicklung führte, geschaffen worden ist, hat nur dekorative Bedeutung. Im Süden, besonders in der Provence, wo die antiken Denkmäler die römisch-altchristliche Formensprache in Fluß erhielten, und auch im westlichen Frankreich entfaltete sich die plastische Dekoration zu oft verwirrender Üppigkeit. Eine Hauptrolle spielten die Bilderkapitäle, an denen sich der phantastische Geist der Franzosen und ihr angeborenes dekoratives Geschick besonders hervorthat. Die Kirchen von St. Gilles und St. Trophime in Arles bieten an ihren Portalen Prunkstücke dieser Überfülle an plastischer Kraft, der jedoch noch jeder Anschluß an die Natur, jeder Individualisierungstrieb fehlte. Nur in Burgund und im mittleren Nordfrankreich, besonders in Vezelay und Chartres, regte sich dieser. Zu völligem Durchbruch kam er aber erst unter der Herrschaft der gotischen Bauweise.



Abb. 261. Das Abendmahl. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg.



Abb. 262. Gefangennahme Christi. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg.

Die Plastik Italiens, deren Erzeugnisse im allgemeinen wie im einzelnen weit hinter den gleichzeitigen in Deutschland und selbst in Frankreich zurückbleiben, zeigt wie die Architektur verschiedenartige Züge. In Oberitalien sind nicht nur deutsche Einflüsse überwiegend, sondern auch deutsche Meister thätig. In Unteritalien, das unter byzantinischer Herrschaft stand, herrschte natürlich während des ganzen 12. Jahrhunderts auch der byzantinische Stil, und erst gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts kam in



Abb. 263. Propheten an den Chorschranken des Doms zu Bamberg.

der Plastik ein stärkeres Unabhängigkeitsgefühl zum Durchbruch, das seine Kraft zunächst aus der Nachahmung antiker Vorbilder sog. Früher begann sich in Toskana eine gewisse Selbständigkeit zu regen, die auf eine bessere Beherrschung der plastischen Formen und auf Streben nach Wahrheit und Leben gerichtet war. Freilich bot sich der Plastik bei dem Schmuck der Kirchen nur wenig Gelegenheit, ihre Kräfte zu bethätigen. Selbst bei den Portalen begnügte man sich mit einer geringen Anzahl von Reliefs und Figuren, auf deren künstlerische Gestaltung neben der herrschenden Architektur kein besonderer Wert gelegt wurde. Erst als die Predigt neben der Messe, begünstigt durch die neu begründeten Orden der Bettel- und Predigermönche, im Gottesdienst mehr und mehr in den Vordergrund trat und dadurch möglichst freistehende Kanzeln im Mittelschiff der Kirchen nötig wurden, eröffnete sich der Plastik ein neues Feld. Zuerst wurden die Brüstungen dieser Kanzeln, dann die Säulen, die sie trugen, und zuletzt ihr ganzer Unterbau reich mit Reliefs, mit Halb- und Freifiguren geschmückt, und an diesem Kanzelschmuck arbeitete sich die toskanische Skulptur allmählich soweit empor, daß sie schon gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts die gesamte Bildhauerkunst im übrigen Italien nicht nur weit überragte, sondern auch die Führerin auf einem neuen Wege wurde, der unmittelbar zur Erneuerung der gesamten Kunst, der sogenannten Renaissance leitete. Die Lehrmeisterin war auch hier wie in Unteritalien die antike Kunst, deren Vorbilder in den Erstlingswerken dieser neuen Schule, deren Hauptsitz Pisa war, deutlich zu erkennen sind. Ihre Thätigkeit fällt aber bereits in die Zeit der Herrschaft des gotischen Stils.

In Rom beschränkte sich die Übung der plastischen Kunst, wie schon oben erwähnt worden, während des 12. und 13. Jahrhunderts im wesentlichen auf die innere Ausschmückung der Kirchen mit musivischen Arbeiten von rein ornamentalem Charakter. Ganz vereinzelt steht die berühmte Bronzestatue des thronenden Petrus in der Peterskirche da, die in ihrer Haltung und in der Anordnung des



Abb. 264. Kopf des Standbildes Kaiser Heinrichs II. am Dom zu Bamberg.

Gewandes nicht ohne technisches Geschick einem antiken Werke nachgebildet ist, in der Bildung des Kopfes aber ein gewisses Streben nach individuellem Ausdruck offenbart (Abb. 266). Früher für ein Werk der altchristlichen Kunst gehalten, gilt sie jetzt als ein Erzeugnis jener antikisierenden Richtung, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in verschiedenen Gegenden Italiens fast gleichzeitig aufkam.



Abb. 265. Kopf der Evastatue am Dom zu Bamberg.

Die Entwickelung der mittelalterlichen *Malerei* während der romanischen Epoche lernen wir im Zusammenhang nur durch die Werke der *Miniaturmalerei*, d. h. durch die Illustration der Meß-, Evangelien- und Gesangbücher für den Gebrauch in Kirchen und Klöstern kennen, zu denen sich schon frühzeitig Abschriften der Werke griechischer und römischer Schriftsteller und Lehrbücher für Klosterschulen gesellten. Als dann seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in Deutschland unter dem Einfluß der Blüte des Rittertums eine weltliche Dichtung entstand, die rasch einen glänzenden Aufschwung nahm und einerseits in der lyrischen Poesie der Minnesänger, andererseits in großartigen erzählenden Dichtungen gipfelte, wurden auch die Handschriften dieser Dichtungen in der Art der kirchlichen künstlerisch ausgestattet. Nur wurde statt der Farbenmalerei auf Goldgrund die Federzeichnung bevorzugt, die eine größere Schnelligkeit der Herstellung, eine freiere Bewegung und eine Ausdrucksweise gestattete, die der Darstellung zeitgenössischer Figuren und Ereignisse besser entgegenkam als die Miniaturmalerei, die mit den hergebrachten Typen arbeitete. Bisweilen wurden diese Federzeichnungen auch leicht koloriert und sind somit als Vorläufer der späteren Holzschneidekunst anzusehen, auf deren ältesten Erzeugnissen die Umrisse ebenfalls mit Farbe ausgefüllt, „illuminiert" wurden. Nicht minder bedeutend als die Buchmalerei war die *Wandmalerei* während der Herrschaft des romanischen Stils. Wir wissen, daß das Innere der Kirchen und zwar nicht bloß die Wände und Deckenwölbungen, sondern auch Säulen und Pfeiler über und über mit figürlichen und ornamentalen Malereien bedeckt waren. Die figürlichen Darstellungen erweiterten sich bisweilen zu zusammenhängenden Bilderreihen, deren Inhalt von den Geistlichen der Kirchen nach bestimmten dogmatischen Rücksichten angegeben wurde. Leider sind diese Wandmalereien bis auf verhältnismäßig geringe Reste zu Grunde gegangen, und das



Abb. 266. Petrusstatue. In St. Peter zu Rom.

Wenige, das erhalten ist, ist durch Verwitterung oder durch spätere Übermalung so entstellt, daß wir danach von der hohen Bedeutung und dem reichen Inhalt der romanischen Wandmalerei kein richtiges Bild gewinnen können. Soviel läßt sich aber noch feststellen, daß wie die Architektur und die Plastik auch die Wandmalerei in ihren Anfängen unter den Karolingern aus der römisch-altchristlichen Kunst hervorgegangen ist und sich dann in ähnlicher Weise weiter entwickelt hat wie die Miniaturmalerei, die als die früher zur Reife gelangte Kunst die Wandmalerei vielfach beeinflußt hat.

Das älteste, erhaltene Denkmal mittelalterlicher Wandmalerei in **Deutschland** sind die erst in neuerer Zeit unter der Tünche entdeckten Gemälde im Mittelschiff der Georgskirche in Oberzell auf der Insel Reichenau im Bodensee. Zu Ende des 10. Jahrhunderts ausgeführt stellen sie acht Wunder Christi dar und bezeugen in der edlen Haltung und Bewegung der Gestalten, in der Behandlung der Gewänder und in der Großartigkeit der Komposition noch den lebendigen Zusammenhang mit der karolingischen Kunst. Die nächstältesten Wandgemälde, die der Unterkirche in Schwarz-Rheindorf und die des Kapitelsaals der Abtei Brauweiler bei Köln, gehören bereits der Mitte des 12. Jahrhunderts an. Sie lehren uns, daß die Malerei in der Zwischenzeit gelernt hat, nach größerem Reichtum und größerer Kraft des Ausdrucks zu streben, ohne darüber den Sinn für feierliche Wirkung zu verlieren. Diese wurde vielmehr in der Folgezeit noch gesteigert, während sich die Form der äußeren Darstellung immer freier



Abb. 267. Ein Teil der Deckenmalerei in der St. Michaelskirche zu Hildesheim.

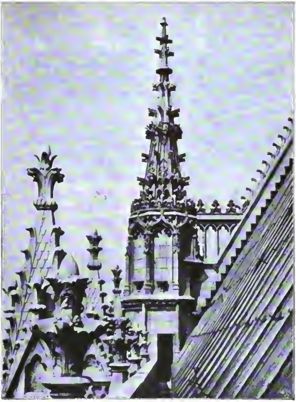


Abb. 268. Frühgotische Riesen und Kreuzblumen an der Sainte Chapelle zu Paris, weiter zurück ein spätgotisches Türmchen der Fassade.

und lebendiger gestaltete, der Ausdruck in den Köpfen immer mehr vertieft wurde. Was die romanische Wandmalerei in Deutschland auf der höchsten Stufe ihrer Entwickelung zu leisten vermochte, wird uns noch am besten durch die aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Wandgemälde im Dom zu Braunschweig veranschaulicht, von denen noch bedeutende Reste im Chor und im Querschiff, wenn auch stark übermalt und teilweise ergänzt, vorhanden sind. Die Malereien bildelen einen zusammenhängenden Cyklus, in welchem das Erlösungswerk Christi in ausführlicher Darstellung geschildert war. Wie sehr der machtvolle Eindruck dieser großartigen Kompositionen ursprünglich auch durch die jetzt verblichenen oder durch Übermalung veränderten Farben unterstützt wurde, vermögen wir noch aus der bemalten Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim zu ermessen, an der sich die Farben ziemlich frisch und kräftig wirkend erhalten haben. Den Gegenstand der Darstellung bildet in acht großen Feldern des Mittelstreifens der Stammbaum Christi, um den sich in kleinen Feldern Gestalten von Propheten und Evangelisten und Brustbilder der Vorfahren des Heilands herumziehen (Abb. 267).

Die Ausschmückung des Kircheninneren wurde durch die farbigen Glasfenster vervollständigt, so daß die bemalten Flächen durch die lichtspendenden Fensteröffnungen keine Unterbrechung erlitten. Die mit Unrecht sogenannte Glasmalerei des Mittelalters ist eigentlich ein Zweig der musivischen Kunst; denn die Darstellungen wurden, nachdem sie vorher auf Pergament oder Papier im ganzen entworfen, mosaikartig aus in der Masse gefärbten und zurechtgeschnittenen Glasplättchen zusammengesetzt, die durch Bleifassungen, die zugleich die Umrisse bildeten, miteinander verbunden wurden. Die feineren Einzelheiten der Zeichnung wurden mit Schwarzlot aufgetragen und dieses mit den Glasplatten durch Einbrennen verschmolzen. Bei der Herstellung des Glases und bei seiner Zusammensetzung mußte auf die Möglichkeit voller Durchsichtigkeit gerechnel werden, und darin haben die Glasmacher des Mittelalters eine Fertigkeit besessen, die in unserer Zeit noch nicht wieder erreicht worden ist. Der Zauber der Lichtwirkungen, den die alten Glasmalereien in die mittelalterlichen Kirchen ergossen haben, ist mit Recht mit dem Funkeln geschliffener Edelsteine verglichen worden, und diese gleichsam aus der Tiefe kommende Leuchtkraft ist das Geheimnis der alten Glasmacher und Glasmaler geblieben. Obwohl sie schon seit dem 10. Jahrhundert figürliche Darstellungen in die Mitte ihrer Fenster setzten, die sie dann mit einer ornamentalen Einfassung umgaben, hat es lange gedauert, ehe sie zu einer freieren Behandlung der menschlichen Gestalt gelangten. Da die Glasfenster in noch viel höherem Grade der Zerstörung ausgesetzt waren als die Wandmalereien, sind uns von den Glasmalereien der romanischen Zeit nur wenige Reste geblieben. Wohl die ältesten sind fünf Fenster mit Prophetenfiguren im Dom zu Augsburg (aus dem Ende des 12. Jahrhunderts), die in ihrer starren Haltung hinter der gleichzeitigen Malerei zurückstehen,

was zum größten Teil der spröden Technik zuzuschreiben ist. Auch die spätere Zeit begnügte sich meist mit solchen Einzelgestalten oder nur mit ornamentalen, an orientalische Teppiche erinnernden Mustern. Erst die Glasmalerei der gotischen Periode hat sich an umfangreiche, figurenreiche Kompositionen herangewagt, die mit denen der Wandmalereien wetteiferten und sie schließlich in der Zusammendrängung der Figuren auf kleinem Raum noch überboten.

Auch die Tafelmalerei wurde in Deutschland bereits unter der Herrschaft des romanischen Stils gepflegt. Ein freilich nur vereinzeltes Zeugnis dafür ist ein aus der Wiesenkirche in Soest in das Berliner Museum übergegangenes dreiteiliges Bild, das ursprünglich als Altaraufsatz gedient hat. Es ist auf Pergament gemalt, das auf Eichenholz befestigt ist, und stellt in der Mitte die Kreuzigung, links Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas und rechts die drei Marien am Grabe Christi dar, fast noch ganz unter byzantinischem Einfluß. Danach ist diese Kunst entweder durch byzantinische Künstler in Deutschland eingeführt worden oder heimische Künstler haben sich nach byzantinischen Tafelgemälden gebildet, die vornehmlich durch den von den Kreuzfahrern eröffneten und unterhaltenen regen Verkehr mit Byzanz häufig nach Deutschland gebracht wurden. Der neue Geist, der im Laufe des 12. Jahrhunderts in der deutschen Kunst erwacht war, machte sich aber bald von den fremden Vorbildern frei und suchte auch auf diesem Gebiete nach dem Ausdruck seines Wesens.

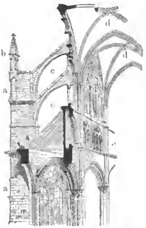


Abb. 269. System der gotischen Bauweise. (Aus der Kathedrale zu Amiens.) aa Strebepfeiler; b Fiale; cc Strebebogen; dd Kreuzgewölbe; e Triforium.

In Italien stand die Wandmalerei sowohl wie die Kunst des Glasmosaiks, die jene in Venedig (die großartigsten und umfangreichsten Mosaiken in der Markuskirche) und auf Sizilien völlig ersetzte, während des 11. Jahrhunderts und noch tief bis in das 12. hinein fast ausschließlich unter byzantinischem Einfluß. Byzantinische Künstler wurden nach Italien berufen, wo sie nicht nur mit der Ausschmückung der Kirchen beschäftigt, sondern auch von der im voraus sorgenden Geistlichkeit veranlaßt wurden, einheimische junge Leute in ihrer Kunst zu unterweisen. Ein solcher Förderer der Kunst war der Abt Desiderius von Monte Cassino, von dessen Thätigkeit noch die Wandgemälde in der Kirche Sant-Angelo in Formis bei Capua (um 1075) zeugen, die aber auch beweisen, daß die Lehrlinge der Byzantiner von ihren Meistern nur die rein äußerliche Kunstübung angenommen hatten. Ganz byzantinisch waren auch die ersten, auf italienischem Boden entstandenen Tafelgemälde des Mittelalters. Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts begann sich dann ein Unabhängigkeitsgefühl zu regen, das nach hundertjährigem Ringen die Herrschaft des byzantinischen Kunstgeistes überwand.

6. Die Kunst des gotischen Mittelalters.

Gotisch d. h. barbarisch nannten die Italiener jene neue Bauweise, die zu ihnen über die Alpen gekommen war und, wie sehr sie sich auch dagegen wehrten, bald ihren aus der Antike entwickelten romanischen Stil wenigstens äußerlich überwucherte. Vornehmlich waren deutsche Werkmeister und Steinmetzen die Verbreiter dieses neuen Stils, und daß Deutsche und Goten dasselbe bedeuteten, war den Italienern aus den Einfällen und Plünderungszügen der Ost- und Westgoten, aus der langen Zeit ihrer Herrschaft in Italien in lebendiger Erinnerung geblieben. Wie aber der romanische Stil der eigentlich germanische ist, so ist wieder der gotische Stil mit Unrecht zu dem Namen eines germanischen Volksstammes gekommen. Denn er ist keine deutsche Erfindung, sondern französischem Boden entsprossen, wenn auch der mittlere Teil Nordfrankreichs, wo sich die Grundlagen der gotischen Baukunst zuerst entwickelt zu haben scheinen, stark mit germanischen Elementen bevölkert war. Ihre letzte Ausbildung und Kraftentfaltung hat sie aber jedenfalls in den Ländern deutscher Zunge erlebt, wo in den Domen und Münstern zu Köln, Freiburg, Straßburg, Ulm, Regensburg und Wien das höchste Maß künstlerischer Gestaltung erreicht worden ist, deren die gotische Baukunst fähig war. Als sie diese Stufe erstiegen hatte, war es mit ihrer Triebkraft zu Ende. Nach dem zur höchsten Vollendung gebrachten System lassen sich, wo Neigung und Mittel vorhanden sind, so viele gotische Kirchen herstellen, wie man will; aber neue Gebilde können aus diesem festgefügten



Abb. 270. Bogen und Bogenfeld mit frühgotischem Laubwerk. Von der Elisabethkirche zu Marburg.

System, das keine Lücken aufweist, keinen Ansatz zur Weiterentwickelung bietet, nicht mehr erwachsen. Während der romanische Stil noch in den letzten Zeiten seiner Herrschaft eine große Frische und Wandlungsfähigkeit offenbart hat, hat sich der gotische Stil bis zu greisenhaftem Verfall ausgelebt. An den Werken aus der Zeit seiner höchsten Vollendung preisen wir die vollkommen harmonische Verbindung zwischen der Kühnheit der vor keinem Hindernis zurückschreckenden Phantasie und der klugen Berechnung des praktisch abwägenden Verstandes. Unser künstlerisches Empfinden wird aber mehr angeregt durch die Schöpfungen der Frühgotik, in denen der wagende Mut der Entdecker und Erfinder seine ersten stürmischen Versuche machte, und auch in der späteren Zeit erweckt das Unregelmäßige, das rein Malerische an gotischen Bauten, namentlich der Reichtum plastischen Schmuckes, wie ihn viele Bauwerke in Frankreich, Spanien, Italien und England zu zeigen haben, lebhafter unser Interesse als die tadellose, aber kalte Regelmäßigkeit jener Bauten, die die höchste Vollkommenheit der gotischen Baukunst darstellen.

Die flammende Begeisterung, mit der der junge Goethe in Straßburg und nach ihm die Romantiker zu den erhabenen Schöpfungen der Gotik emporblickten, die sie als die höchste Blüte des germanischen Kunstgeistes feierten und als eine ureigene deutsche Schöpfung in Anspruch nahmen, ist einer kühleren Betrachtungsweise gewichen, seitdem die neuere Forschung den Ursprung der Gotik nachgewiesen und urkundliche Zeugnisse dafür beigebracht, daß nicht nur französische Baumeister ins Ausland berufen wurden, um dort die neue Bauweise einzuführen, sondern auch deutsche Baumeister und Steinmetzen nach Frankreich und insbesondere nach Paris gingen, um sie dort an der Quelle kennen zu lernen. **Opus francigenum**, d. h. das von den Franken stammende Werk wird in einer alten Chronik ausdrücklich der neue Stil genannt, der in Deutschland um so lieber aufgenommen wurde, als sich dort seit dem Ende des 12. Jahrhunderts dieselben Kulturbedingungen herausbildeten, denen der gotische Baustil in Frankreich zum größten Teil seine Entstehung und Ausbildung verdankt. Die wichtigste dieser neuen Kulturbedingungen ist das Erstarken des Bürgertums und das damit verbundene Aufblühen der Städte. Das Bürgertum suchte nach einem Ausdruck seiner Wohlhabenheit und seiner darauf gegründeten Machtfülle und fand ihn in dem Bau hochragender Gotteshäuser, die von der Größe und Blüte einer Stadt weithin zeugen sollten. Wie das französische Wesen in höfischer Sitte und ritterlicher Galanterie, in der Tracht wie in der Sprache gesitteten Verkehrs und selbst in der Dichtung allmählich die gesamte Kultur Europas und die Deutschlands am meisten durchdrang, kam auch die gotische Baukunst in allen Ländern zur Herrschaft, wo die französische Kultur Eingang gefunden



Abb. 271. Gotisches Kapitäl aus der Frauenkirche zu Eßlingen. (Nach Egle.)

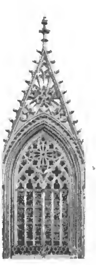


Abb. 272. Fenster mit Wimperge. Vom Dom zu Köln.

hatte. Sie entsprach einerseits dem Drange nach jener Machtentfaltung des Städtetums, andererseits aber auch dem praktischen Bedürfnisse, das bei dem stetigen Wachstum der Städte nach geräumigen, möglichst hellen Kirchen verlangte. Dazu kam noch ein religiöses Moment, die tiefe Frömmigkeit, die die sittliche Grundlage des mittelalterlichen Menschen bildete, die Sehnsucht nach den Seligkeiten des Himmels, die sich äußerlich in den zum Himmel strebenden Türmen, in den Pfeilergebilden, die die Deckengewölbe des Inneren zu einer schwindelerregenden Höhe empor hoben, kund that. Dieser „Höhendrang", diese „Himmelssehnsucht" ist gewiß, wenn auch nicht die einzige, so doch eine der Triebfedern gewesen, die die vertikale Tendenz der gotischen Baukunst im Gegensatz zu der mehr horizontalen des romanischen Baustils zur Entwickelung gebracht hat. Man darf diesem geistigen Elemente aber keinen zu großen Einfluß auf die Ausbildung der Gotik beimessen. Im Vordergrunde des handwerklichen Betriebes standen immer rein technische, nicht ästhetische Erwägungen. Wie die Bautechnik aus rein praktischen Gründen zuerst in Frankreich ein neues System der Deckenwölbung ersann, so ist sie auch auf diesem Wege des praktischen Bedenkens weiter vorwärts geschritten. Schon die mittelalterlichen Baukünstler haben gewußt, daß jedes Bauwerk sich nur von innen heraus zu einem organischen Kunstwerke gestalten kann, und darum ist die Ausbildung des Äußeren, soweit sie nicht durch konstruktive Notwendigkeit bedingt war, ihre letzte Sorge oder doch nur die Aufgabe der Steinmetzen gewesen, die nach den Rissen des obersten Kirchenwerkmeisters, des Architekten im modernen Sinne, zu arbeiten hatten. So ist es gekommen, daß die hohen Spitztürme, die jeder gotischen Kirche eigentlich erst ihre ästhetische Vollendung geben, zumeist nur bei kleinen Bauten während der Herrschaft des gotischen Stiles vollendet worden sind.

Der gotische Baustil ist nicht in einem Guß entstanden, sondern er hat sich erst allmählich zu einem System entwickelt. Seine einzelnen Schöpfungen tragen demnach auch einen durch die Zeitenfolge bestimmten, verschiedenen Charakter. In Deutschland unterscheidet man jetzt gewöhnlich zwischen frühgotischen und spätgotischen Bauten, zwischen denen die Bauten der höchsten Vollendung in der Mitte stehen, und auch in England erkennt man in der gotischen Baukunst drei Stilunterschiede. Auch in vielen Einzelnheiten und namentlich in der Verzierungsweise zeigt der gotische Stil in den verschiedenen Ländern ein verschiedenes Gesicht. Wie in der romanischen Baukunst haben sich auch in der gotischen nationale Eigentümlichkeiten ausgebildet. Aber die Grundzüge, die eigentlich konstruktiven Elemente sind doch in allen Ländern, die sich die gotische Baukunst ernsthaft angeeignet haben, dieselben, und daher darf man bei ihr mit viel größerem Recht von einem System sprechen als bei der romanischen Bauweise.

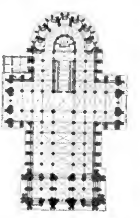


Abb. 273. Grundriß des Doms zu Köln.

A. System der gotischen Baukunst.

Der Spitzbogen, nach dem man den gotischen Baustil auch Spitzbogenstil genannt hat, ist nur das auffälligste seiner äußerlichen Merkmale. Die eigentliche Grundlage seiner Entwickelung ist die neue Art der

Deckenwölbung, die allmählich die romanische Bauweise völlig umgestaltete und dem Massenbau den Gliederbau gegenüber stellte, und aus der als letzte Konsequenz das Strebesystem erwuchs, das auch den kühnsten Gebilden der baukünstlerischen Phantasie nach außen hin das Gepräge vollkommenster Standfestigkeit und Sicherheit gab.

Zwischen spitz zulaufenden Gurtbogen steigt das Kreuzgewölbe empor, das durch diagonale, im Scheitelpunkt der Wölbung durch einen Schlußstein zusammengefaßte Rippen gegliedert ist. Da diese Rippen aus Stein hergestellt wurden, brauchten die Gewölbekappen zwischen ihnen und den Gurtbogen nur leicht ausgemauert zu werden. Ursprünglich also von höchster konstruktiver Bedeutung wurden die Rippen im Verlaufe der Entwickelung der Gotik Gegenstände des dekorativen Spiels, indem man ihre Zahl auf drei und vier erhöhte, so daß sechs- und achtteilige Gewölbe entstanden, und schließlich wurden die Gewölbekappen mit so vielen Rippen überzogen, daß daraus die Form des Sterngewölbes, des Netzgewölbes und schließlich des Fächergewölbes mit tief herabhängenden Schlußsteinen entstand, die besonders in der englischen Gotik mit dem reichsten Aufwand einer üppigen Phantasie ausgebildet wurde.

Von den Rippen des Kreuzgewölbes wurde der Gewölbedruck auf die Pfeiler des Mittelschiffs, die auch die Gurtbogen trugen, geleitet, und da diese Pfeiler, nicht mehr wie früher die Mauern, die Hauptlast zu tragen und namentlich dem Seitenschub des Gewölbes Widerstand zu leisten hatten, wurden sie nicht nur an Umfang, sondern auch nach außen hin durch Widerlager, die sogenannten Strebepfeiler verstärkt, die an der Obermauer des Mittelschiffs schwächer, an den Außenmauern der Seitenschiffe massiger ausgebildet wurden. Damit die letzteren ihre Funktion desto sicherer ausüben konnten, wurden sie über den Mauern der Seitenschiffe hinaufgeführt und mit den Strebepfeilern des Mittelschiffs durch zu diesen aufsteigende Bogen verbunden. Diese Strebebogen vollendeten erst die absolute Sicherheit der Konstruktion, und gewissermaßen um zu zeigen, daß in den Strebepfeilern das gotische Bauprinzip seine höchste Vollendung, seinen Schlußstein erhalten hat, wurden sie oben mit schlanken Spitztürmchen, den Fialen, abgeschlossen, die aus einem unteren, vierseitigen Baukörper, dem Leib, und einem pyramidenförmigen Helm, dem Riesen, bestehen. Diese Fialen wurden zuletzt wie die Haupttürme gegliedert und dekoriert. Die Kanten der Pyramiden wurden mit Krabben, blattartigen, knollenförmigen Gebilden, besetzt und ihre Spitze mit einer aus vier Blättern gebildeten Kreuzblume gekrönt (Abb. 268).



Abb. 274. Die Notre Dame-Kirche zu Paris. Westfassade.

Unsere Abbildung 269 veranschaulicht durch ein der Kathedrale von Amiens entnommenes Beispiel das sinnreich erdachte und durchgeführte Zusammenwirken des Rippengewölbes mit den tragenden Pfeilern im Inneren und dem Strebesystem des Äußern. Die Wände des Mittelschiffs zeigen nirgends mehr eine geschlossene Masse. Weite Flächen liebt die gotische Bauweise nicht. Sie will das Gerippe des ganzen Baues möglichst sichtbar zeigen. Wie die untere Mauer des Mittelschiffes durch spitzbogige Arkaden sind auch die oberen Wandteile unter den Fenstern durch das Triforium unterbrochen, einen schmalen Gang, der sich gegen das Mittelschiff ebenfalls durch Arkaden öffnet (Abb. 269, c). Völlig anders als in der romanischen Bauweise ist auch die Bildung der Pfeiler geworden, die verschiedene Funktionen zu erfüllen haben. Indem einem cylinderförmigen Kern Dreiviertel- oder Halbsäulen vorgelegt sind, die in der Richtung der Längenachse des Baues die Arkaden, in der Richtung der Querachsen einerseits die Gewölbe der Seitenschiffe, andererseits die des Mittelschiffes tragen, entsteht die Form des Bündelpfeilers, der zu den Neuerungen und Hauptmerkmalen des gotischen Stils gehört. Dieses neue Pfeilergebilde wird zwar noch durch ein seinen einzelnen Teilen gemeinsames Kapitäl zusammengehalten, aber dieses Kapitäl, das nur aus einem Kranze lose aneinander gereihter Blätter besteht, bildet nicht mehr den Abschluß des Pfeilers. Über die Deckplatten hinweg steigen die Halb- und Dreiviertelsäulen in die Höhe, um die Gurtbogen

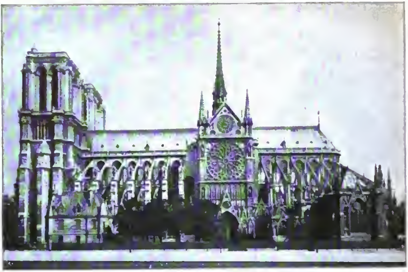


Abb. 275. Die Notre Dame-Kirche zu Paris. Ansicht von Süden.

und Gewölberippen aufzunehmen, und wegen dieser stützenden Thätigkeit nennt man sie, je nach ihrem stärkeren oder geringeren Umfang, alte oder junge Dienste.

Die Einführung des naturalistisch behandelten Laubwerkes in die erstarrte Formensprache der mittelalterlichen Ornamentik muß ebenfalls zu den Hauptneuerungen des gotischen Stils gezählt werden, die sich sehr fruchtbar erwiesen und sogar in der neuesten Zeit wieder zu einer Auffrischung des an dem unablässigen Studium der Antike verknöcherten Ornamentstils geführt haben. Die allgemeine Freude an der Natur, die unter dem Einfluß des höfischen Minnesanges und der bürgerlichen Lehrdichtung in den Herzen der mittelalterlichen Menschen erweckt worden war, fand ihren Wiederhall auch bei den Steinmetzen, die die Fertigkeit ihrer Meißel und Schlägel in der Nachahmung heimischer Pflanzen- und Blattgebilde erproben wollten. Eichen- und Epheublätter, Ahorn- und Weinlaub waren die am meisten nachgeahmten Vorbilder, und zu ihnen gesellten sich einige Blumen, vornehmlich die Rose, deren geöffneter Kelch dem auf gewisse Regeln haltenden Gebrauch der Steinmetzen am meisten zusagte. Nicht bloß über die Kapitäle, auch über Gesimse, Portalwandungen und eingerahmte leere Flächen breitete sich dieser Laub- und Pflanzenschmuck aus, der durch Bemalung der vorbildlichen Natur noch mehr genähert wurde (Abb. 270). Dabei reizte diese Nachahmer der Natur das Sprießen und Knospen mehr als das voll entwickelte Gebilde der Natur. Neben Blättern und Blumen sind Knollen und Knospen Hauptbestandteile dieser Ornamentik; sie zeigen sich am häufigsten an Pfeilerendigungen, die danach Knospenkapitäle genannt worden sind (Abb. 271). Im Verlauf der Entwickelung des gotischen Stils erlahmte das Naturstudium. Die einmal erworbenen Zierformen wurden gedankenlos wiederholt, und zuletzt wurden Knollen und Knospen so schematisch gestaltet, daß die Erinnerung an ihr unmittelbar aus der Natur geschöpftes Vorbild verblich.

Ähnlich ist es mit den Stäben und Stegen gegangen, durch die die Fensteröffnungen gegliedert und nach außen abgeschlossen wurden. Ursprünglich nur ein Gitterwerk mit steinernen Pfosten wuchs sich diese Fensterornamentik zu einem wohlgeordneten System aus. Innerhalb des äußeren, die ganze Fensteröffnung umspannenden Spitzbogens stiegen über der Fensterbank steinerne Stäbe auf, die, oben wieder mit Spitzbogen geschlossen, die Fensterfläche in zwei bis sechs Felder teilten. Zwischen diesen inneren Spitzbogen und den äußeren Hauptbogen wurde das freie Feld mit dem sogenannten Maßwerk ausgefüllt, das, aus steinernen Kreisen und Kreisabschnitten zusammengesetzt und von einer Kreislinie umschlossen, geometrische Figuren von großer Mannigfaltigkeit bildete. Diese Kreisabschnitte heißen Pässe; anfangs zu dreien und vieren um einen Kreis kleeblattförmig geordnet (Drei- und Vierpässe) wurden sie in der Spätzeit der Gotik bis auf sechs und acht vermehrt. Die äußeren Fensterbogen wurden noch von Spitzgiebeln, den Wimpergen, überhöht, deren schräg aufsteigende Kanten mit Krabben besetzt waren und oben in einer Kreuzblume zusammenliefen. Das Giebelfeld der Wimperge wurde ebenfalls mit Maßwerk ausgefüllt (Abb. 272). Seine reichste Ausbildung erfuhr das Maßwerk bei den runden Fenstern, die gewöhnlich über den Mittelportalen der Westfassaden zwischen den Türmen angebracht wurden und dort den glänzenden

Mittelpunkt der Dekoration bildeten, den Rosenfenstern oder Fensterrosen. Besonders berühmt ist die Fensterrose des Straßburger Münsters.

Weniger einschneidend und umwälzend als im Aufbau sind die Veränderungen, die die gotische Baukunst in der Grundrißbildung der Kirchen hervorgerufen hat. Sie hat von ihrer Vorgängerin die Grundform der Basilika übernommen und nur in Einzelheiten weiter ausgestaltet. Der kreuzförmige Grundriß war die Regel. Nur traten die Arme des Querschiffes nicht immer über die Seitenmauern des Langhauses hinaus, und in der Zeit der Spätgotik wurde auf die Anlage eines Querschiffes oft verzichtet. Das Langhaus war meist dreischiffig, in der höchsten Entwickelung des gotischen Stils fünfschiffig. Diese Entwickelungsstufe wird am besten durch den Kölner Dom veranschaulicht (Abb. 273). Nur in der Bildung des Chores hat die Gotik neue Wege eingeschlagen. Der Chor wurde, da Krypten nicht mehr gebaut wurden, auch nicht mehr vom Langhaus getrennt, sondern als dessen Fortsetzung einheitlich mit diesem ausgestaltet. Sein Abschluß wird nicht mehr rund, sondern polygon (vieleckig) gebildet. Waren die Seitenschiffe um den Chor herumgeführt worden, entstand der Chorumgang, und die französische Gotik begnügte sich auch mit dieser reicheren Ausbildung noch nicht. Sie schloß an den Chorumgang noch eine Reihe von Kapellen an, die sich kranzförmig um den ganzen Chorabschluß herumzogen und den Chor zum bedeutsamsten Teil der ganzen Bauanlage machten. Auch die Baumeister des Kölner Doms haben diesen Kapellenkranz angenommen. Da der Chor sowohl bei Neubauten gotischer Kirchen wie bei Umbauten romanischer gewöhnlich zuerst in Angriff genommen wurde, weil die Hauptsorge die Unterbringung des Hauptaltars und der amtierenden Geistlichkeit war, wurde auch auf ihn der größte Eifer der Bauherren und Baumeister verwendet, und in der Zeit des ersten Eifers flossen auch die Geldmittel der Kirchenfürsten, später der Bürgerschaft reicher. In späteren Zeiten pflegte der Eifer unter dem Druck politischer oder kirchlicher Wirren zu erlahmen, und daraus erklärt es sich, daß häufig die Choranlagen die Langhäuser an Reichtum der Gestaltung und des bildnerischen Schmuckes weit übertreffen. Nicht selten sind auch die beiden Seiten der Langhäuser ungleichmäßig gestaltet, die eine reicher, die andere nüchterner und armseliger, was ebenso sehr das Sinken des allgemeinen Wohlstandes als das Sinken der künstlerischen Kräfte verschuldet haben mag. Selten sind die Werke der gotischen Baukunst, deren innerste Seele das Gesetz der Symmetrie war, ganz symmetrisch ausgefallen, am meisten noch diejenigen, deren Vollendung erst im 19. Jahrhundert — und auf deutschem Boden durch deutsche Kraft — erreicht worden ist, besonders die Dome von Köln und Regensburg und das Münster zu Ulm. Wenn ein gotischer Kirchenbau soweit vorgeschritten war, daß das Langhaus seinen Abschluß durch eine Fassade verlangte, wurde der künstlerische Trieb, der auch unter dem stärksten Druck der Ungunst äußerer Verhältnisse nicht schlummert, wieder lebendig. Die Absicht, einem Gotteshause durch ein mächtig aufstrebendes Türmepaar oder durch einen einzelnen, desto größeren Turmriesen seine höchste Vollendung zu geben, haben gewiß alle Baumeister der gotischen Zeit gehabt. Aber es ist wohl keinem beschieden gewesen, seinen ursprünglichen Baugedanken selbst ausführen zu können oder doch ausgeführt zu sehen. Während der langwierigen Arbeit an den Türmen, die sich von einem Künstlergeschlecht zum anderen hinzog und deren Gang um so schleppender wurde, je mehr der fromme Eifer der Spender nachließ und die Baulust, besonders seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich anderen Zielen zuwendete, suchte immer der Nachfolger in der Leitung der Bauhütte seinen Vorgänger zu übertrumpfen, unbekümmert um den Zusammenhang mit dem wohl erwogenen Organismus der Fassade, den der Schöpfer des ersten Planes ersonnen hatte. Das bekannteste Beispiel für diese Selbstsucht der Baukünstler, die die künstlerische Einheit ihrem Ehrgeiz opferten, ist das Münster zu Straßburg. Sein nördlicher Turm, der allein ausgeführt wurde, steht in



Abb. 276. Die Sainte Chapelle zu Paris.



Abb. 277. Die Kirche St. Germain l'Auxerrois zu Paris.

schroffem Gegensatz zu der Fassade. Einzeln betrachtet ist er aber ein Kunstwerk, das wir zu Gunsten vollendeter Regelmäßigkeit des Ausbaues nicht missen möchten.

Es scheint, daß die Baukünstler der letzten gotischen Zeit das innerste Gesetz der Gotik, die Symmetrie, als einen Zwang empfunden haben, den ihre frei gewordene Phantasie zu durchbrechen suchte. Anders lassen sich gewisse, oft wiederkehrende Verschiedenheiten, wie die ungleiche Behandlung von gleichzeitig begonnenen, aber nicht gleichzeitig vollendeten Türmepaaren und sogar von Langhausfassaden kaum erklären. Nicht immer freilich ist das Reichere auch das Spätere. Oft hat die Not der Zeit den Baukünstler zu Sparsamkeit und Einfachheit genötigt. Aber der Grundzug der Spätgotik ist doch die Neigung zum Malerischen, der Drang nach Befreiung von einer Regel, die zuletzt in ein leeres Spiel mit mathematischen Formeln ausgeartet war. In der Freude ihres Schaffens empfanden die alten Meister nicht, daß sie damit der Gotik ihr Grab gruben. Der im lebendigen Strom der Zeit schreitende Künstler sieht mutig vorwärts, nicht ängstlich rückwärts.

Zu welchen kühnen Plänen sich die Phantasie der gotischen Meister verstiegen hat, wissen wir erst, seitdem die Türme des Kölner Doms in unserer Zeit nach den alten Rissen vollendet und damit zu einer Höhe von 156 Metern gebracht worden sind, um fast 20 Meter das höchste Bauwerk des Altertums, die Pyramide des Cheops, überragend. Ähnliches hatten auch die französischen Baumeister geplant. Der Dachreiter der Kathedrale zu Rouen — die Türme sind wie die der meisten französischen Kathedralen unvollendet geblieben — erreicht bereits die ansehnliche Höhe von 151 Metern. Noch höher stieg der Ehrgeiz des Ulmer Münsterbaumeisters Matthias Böblinger, der für seinen Turm eine Höhe berechnete, die nach der Ausführung seines Planes auf das äußerste Höhenmaß aller bis jetzt erbauten Türme, auf 161 Meter gestiegen ist. Daß die alten Baumeister trotz ihrer viel geringeren mechanischen Hilfsmittel Gleiches erreicht haben würden, daß das Verdienst unserer Zeit also nur in dem größeren Reichtum an materiellen Mitteln zu sehen ist, beweist der Turm des Straßburger Münsters, der über 142 Meter hoch ist. Von den im Mittelalter vollendeten Turmbauten kommen ihm am nächsten die der Stephanskirche in Wien und des Freiburger Münsters mit 137 und 125 Metern.

Die Türme über der Westfassade sind also nur in seltenen Fällen die Vollender ihrer künstlerischen Komposition geworden. Meist ist diese Fassade selbst das Glanz- und Hauptstück des Ganzen geblieben, und in ihrer Ausbildung haben die Baukünstler der einzelnen Länder ihre

Individualität am deutlichsten kund gethan. Die Regel war, daß bei einer von zwei Türmen überhöhten Fassade drei Portale in das Innere führten, die den drei Hauptschiffen entsprachen. Über dem Mittelportal, das architektonisch und plastisch am reichsten ausgestattet wurde, stieg gewöhnlich ein das Mittelschiff bezeichnender Giebel empor. Auch seine Schauseite wurde architektonisch und plastisch reich versehen. Am stärksten sammelte sich aber der plastische Schmuck auf die Seitenwandungen und die Giebelfelder der Portale und, namentlich bei französischen und englischen Kirchen, auf die über den Portalen angebrachten Figurenreihen, die sich bisweilen über die ganze Westfassade ausdehnten.

B. Die Baudenkmäler des gotischen Stils.

Mit dem seit den Kreuzzügen in Fluß gebrachten und von da ab stetig wachsenden Verkehr der abendländischen Völker untereinander verbreiteten sich auch ihre Kunstformen viel schneller und leichter. Diesem Weltverkehr, nicht allein seinen konstruktiven Vorteilen, verdankt auch der gotische Stil zum großen Teil seine weite Verbreitung. Französische Baukünstler haben die ersten Samenkörner nach England und dem Westen Deutschlands getragen, und von Deutschland sind die Keime nach dem Norden, Osten und Süden Europas verpflanzt worden. Es ist dabei oft vorgekommen, daß die Schüler die Meister überflügelt haben. Aber als die Wiege der Gotik haben wir Frankreich anzuerkennen.

Die Anfänge jener Neuerungen, die die Grundlage des gotischen Stils in Frankreich bildeten, reichen noch bis ins 11. Jahrhundert zurück. Zu einem System verbunden traten sie aber erst an dem vom Abt Suger um 1130—1140 erbauten Chor der Abteikirche von St. Denis bei Paris auf, das bereits alle Elemente des gotischen Stils, Strebewerk, Rippengewölbe und Spitzbogen, enthält. Seine erste vollkommene Ausbildung erhielt das System der französischen Gotik in der 1163 gegründeten Notre-Dame-Kirche in Paris, die, im Anfang des 13. Jahrhunderts bis auf die Türme vollendet, den meisten französischen Kathedralen als Vorbild gedient hat (Abb. 274 und 275). Geradezu typisch ist insbesondere ihre Fassade geworden. Sie baut sich in drei Stockwerken auf, die durch horizontale Gliede-



Abb. 278. Die Kathedrale zu Lincoln. Fassadenansicht.

rungen kräftig voneinander geschieden werden, über den drei Portalen durch eine mit Statuen besetzte Bogenreihe, die „Königsgalerie“, so genannt, weil sie die Bilder der Könige Israels enthält, über dem zweiten Geschoß durch eine offene Galerie. Diese kräftige Betonung der horizontalen Linie ist nur der französischen Gotik eigentümlich. Sie widerspricht aber dem Wesen der Gotik, dessen letzte Folgerung von den deutschen Baukünstlern gezogen worden ist. Daraus erklärt sich wohl auch, daß die Türme der meisten französischen Kathedralen unvollendet geblieben sind. Das innere Lebenselement der Gotik, die Höhentendenz, ließ sich mit der horizontalen Gliederung, dem Erbteil der romanischen Kunstepoche, nicht mehr in Einklang bringen, nachdem die französischen Baukünstler diesen Widerspruch erkannt hatten. Unter ihren Werken befinden sich trotzdem noch viele Schöpfungen, deren künstlerischer Reiz vornehmlich in der reichen Ausbildung der Fassaden liegt. Die Kathedralen von Reims (1212 bis 1295), als deren letzter und wohl auch bedeutendster Werkmeister Robert de Coucy genannt wird, und von Amiens (1220—1288) bezeichnen den Höhepunkt der französischen Gotik, in der konstruktiven Ausbildung wie in der Dekoration. Von der älteren, schon 1260 vollendeten, in allen Einzelheiten strengeren Kathedrale von Chartres werden sie jedoch dadurch übertroffen, daß die Türme, allerdings sehr ungleichartig, vollendet sind. Die reifste und prachtvollste Schöpfung der französischen Gotik, ein Kleinnod der mittelalterlichen Kunst überhaupt, ist die Sainte Chapelle in Paris, jetzt im Hofe des Justizpalastes, die Ludwig der Heilige zur Aufnahme der aus dem heiligen Lande mitgebrachten Reliquien 1243—1251 durch Pierre de Montereau als Doppelkapelle erbauen ließ, weil der obere Raum gewissermaßen nur als „Reliquienbehälter“, der untere für den eigentlichen Gottesdienst bestimmt war (Abb. 276).

Im Norden und Süden Frankreichs drang allmählich der in Paris festgestellte Kathedralentypus durch, in der Normandie und im Languedoc freilich nur mit Aufnahme heimischer Elemente, die im Charakter der Bevölkerung und in örtlichen Baugewohnheiten lagen. In der Kathedrale von Rouen spricht sich der trotzige Sinn der alten Normannen ebenso deutlich aus wie in dem Äußeren der besonders merkwürdigen Kathedrale von Albi (Languedoc), die eher wie eine Festung als wie eine Kirche aussieht, die Erinnerung an die Verteidigungsbauten der Römer. 1282 begonnen, wurde sie erst im Anfang des 16. Jahrhunderts vollendet. In ihrem Inneren und in der dekorativen Ausstattung der Portale zeigt sie bereits alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der französischen Spätgotik, auch ihre Übertreibungen in der Vernachlässigung der konstruktiven Grundsätze der Gotik und in der Üppigkeit der Ornamente, namentlich in dem phantastisch ausgeschweiften



Abb. 279. Die Kathedrale zu York. Südwestliche Ansicht.



Abb. 280. Die Elisabethkirche zu Marburg. Ansicht von Nordwesten.

Maßwerk, das wegen seiner Ähnlichkeit mit flackernden Flammen dem spätgotischen Stil in Frankreich den Namen „style flamboyant" eingetragen hat.

Daß aber auch noch in der spätgotischen Zeit die strengen Gesetze des Stils bisweilen beobachtet wurden, beweist die Kirche St. Germain L'Auxerrois in Paris, deren Turm nicht mit der Kirche verbunden, sondern nach altchristlichem Vorbild als freistehender Glockenturm behandelt ist (Abb. 277). Von diesem Glockenturm wurde in der Bartholomäusnacht von 1572 das Zeichen zur Niedermetzelung der Hugenotten gegeben.

Das erste Land, das die fertige gotische Bauweise schon in ihren Anfängen von Frankreich übernommen hat, war **England**. Wilhelm von Sens, der 1177 zum Wiederaufbau der abgebrannten Ostseite der Kathedrale von Canterbury aus Frankreich berufen worden war, wandte das gotische System dort zuerst an. Aber in seiner reinen, nordfranzösischen Form herrschte es nur kurze Zeit. Sein letztes Hauptdenkmal ist die Westminster-Abteikirche in London. Als diese 1215 begonnen wurde, war eine spezifisch englisch-gotische Bauweise schon in voller Übung. Ihre charakteristischen Eigentümlichkeiten waren ein geradlinig geschlossener Chor ohne Kapellenkranz, der noch oft in einer rechteckigen Kapelle, der Lady-chapel (Marienkapelle), seine Fortsetzung fand, ein massiger viereckiger Turm über der Vierung statt der in der französischen Gotik üblichen Dachreiter, zwei Querschiffe, eine Vermittelung zwischen horizontalen und vertikalen Tendenzen und ein großer Reichtum in der Bildung der Gewölbe, der sich zuletzt in maßloser Üppigkeit (Stern-, Netz- und Fächergewölben mit herabhängenden Schlußsteinen) erging. Nach gewissen hervorstechenden Eigentümlichkeiten unterscheidet man in England drei Entwickelungsperioden der Gotik. Der **früh-englische Stil** (early English), der während des 13. Jahrhunderts herrschte, zeigt als charakteristisches Merkmal den schmalen Spitzbogen (Lancetbogen). In vollkommener Ausbildung erscheint er in den Kathedralen zu Salisbury, Wells und Lincoln, von denen die letztere eine eigentümliche Gliederung der wie eine Wand gestalteten Fassade durch lancetbogig abgeschlossene Blendarkaden aufweist (Abb. 278). Noch reicher stellt sich die über und über mit Bildwerk überzogene, von zwei hohen Spitztürmen eingefaßte Fassade der Kathedrale von Lichfield dar. Sie und die Kathedrale von York, die edelste Blüte der englischen Gotik (Abb. 279), sind die Hauptdenkmäler des **reichen oder verzierten Stils** (decorated style). Wie schon sein Name sagt, trat das konstruktive Element hinter dem dekorativen zurück, das sich gleichmäßig auf alle Teile erstreckte. Besonders erging sich aber die Phantasie der englischen Baukünstler und Steinmetzen in der Bildung des Maßwerks, dessen Linien gewissermaßen in weichen Schwingungen auseinanderflossen, und gegen dieses Übermaß des dekorativen Beiwerks, das dem englischen Volkscharakter wenig entsprach, richtete sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts eine Bewegung, die wieder zu größerer Nüchternheit

und Strenge führte. Der Perpendikularstil, der zuerst an dem Bau der Kathedrale zu Winchester ausgebildet wurde, hat seinen Namen von dem gitterartigen, das Maßwerk ersetzenden Stabwerk, besonders an den Fenstern, erhalten. Nicht minder charakteristisch ist aber auch die Anwendung neuer Bogenformen, des auch auf dem Festlande bekannten, spitz ausgezogenen Kielbogens („Eselsrücken") und des spezifisch englischen Tudorbogens, dessen Spitze im Gegensatz zu jenem eingedrückt ist. Trotz dieser Rückkehr zur geradlinigen Bildung des Maßwerks wurde dem Reichtum in der Dekoration des Inneren keineswegs gesteuert. Er beschränkte sich nur auf kleinere Räume, auf die den Kathedralen angebauten Kapitelsäle, auf Kreuzgänge und auf kleinere Kapellen. Der üppigste Prachtbau aus dieser Spätzeit der englischen Gotik ist die Kapelle Heinrichs VII. am Chor der Westminsterabteikirche in London (1502—1526), deren phantastische Gewölbebildung die dekorativen Fähigkeiten des gotischen Stils auf der höchsten Stufe der Entwickelung zeigen. Bezeichnend für die Zähigkeit ihres Nationalcharakters ist das lange Festhalten der Engländer an der Gotik, die im 19. Jahrhundert sogar wieder einen neuen Aufschwung nahm und noch jetzt ihren Einfluß auf Kunst und Kunstgewerbe nicht verloren hat. Im 15. Jahrhundert erlangte auch der englische Schloßbau jene Ausbildung des Inneren, die für die folgenden Jahrhunderte typisch geblieben ist, durch die Anlage einer großen Halle, des Eintritts- und Empfangraumes, um den alle übrigen Räume gruppiert wurden.

Die ältesten Hauptwerke der gotischen Bauweise in Deutschland sind der 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg, die Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1243)



Abb. 281. Das Münster zu Freiburg.

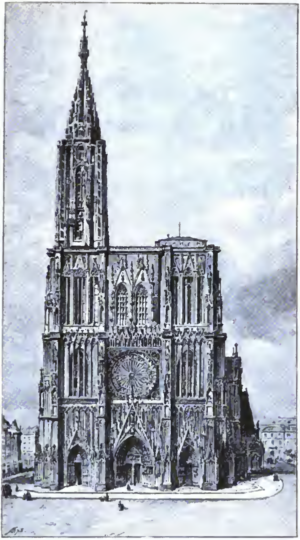


Abb. 282. Das Münster zu Straßburg.

und die Elisabethkirche zu Marburg (1235—1283). Sie sind aber keineswegs sklavische Nachahmungen der französischen Neuerung, sondern zeigen von vornherein ein selbständiges Walten des deutschen Geistes, der die fremden Formen mit seinem Wesen zu durchdringen suchte. So zeigt der Chor des Magdeburger Doms trotz seiner französischen Grundrißbildung mit Umgang und Kapellenkranz in seinen Einzelformen deutsche Züge, und diese traten um so stärker hervor, je mehr der Bau des Langhauses vorschritt, das 1363 geweiht wurde. Vollends trägt die Westfassade mit ihrem 1520 vollendeten Türmepaar einen durchaus deutschen Charakter. Umgekehrt hat sich der Meister der Liebfrauenkirche in Trier nur in den Einzelformen an französische Vorbilder gehalten, während er in der Gestaltung des Grundrisses völlig eigene Wege eingeschlagen hat. Es ist nämlich ein Centralbau, um den ein Kapellenkranz herumgelegt ist, eine in der Gotik einzig dastehende Anlage. Ebenso selbständig hat sich der Erbauer der Elisabethkirche gezeigt, die sich trotz ihrer langen Bauzeit als ein Werk aus einem Guß darstellt (Abb. 280). Für die Gestaltung des Inneren hat sein Schöpfer die echt nationale Form der zuerst in Westfalen ausgebildeten Hallenkirchen beibehalten, und ebenso ist er in der Bildung der Fassade mit den schlank und ohne Unterbrechung aufsteigenden Türmen von dem französischen Typus abgewichen. Er hatte bereits klar erkannt, daß der Vertikalismus, die starke Betonung der senkrechten Linie, der fruchtbare Grundgedanke der Gotik ist.

Die glänzendste Entwickelung in Deutschland hat der gotische Baustil, der dort übrigens erst seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts allgemein verbreitet wurde, in den drei rheinischen Domen zu Köln, Freiburg und Straßburg gefunden, denen sich die drei süddeutschen, sämtlich an der Donau gelegenen, die zu Ulm, Regensburg und Wien, als künstlerisch nicht minder wertvolle Schöpfungen an die Seite stellen.

Ein rein gotischer Bau, der trotz seiner langen, sich durch mehr als sechs Jahrhunderte hinziehenden Bauzeit ein Werk von ziemlich einheitlichem Gepräge geworden ist, ist nur der Kölner Dom. Die ältesten Teile der Münster zu Straßburg und Freiburg, die ungefähr gleichzeitig, im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, begonnen worden sind, sind noch romanisch: bei jenem der Chor und das Querschiff, bei diesem nur das Querschiff, an das sich seit 1250 ein Neubau des Langhauses in gotischem Stile anschloß. Seine Westfassade fand ihren Abschluß in dem Turm, der in drei scharf geschiedenen und doch organisch mit-



Abb. 283. Der Dom zu Köln. Südseite.

einander verbundenen Bauteilen aufsteigt, dem viereckigen Unterbau mit prächtiger Vorhalle, dem achteckigen Glockenhaus und der das Ganze krönenden, durchbrochenen Steinpyramide, der ersten und zugleich künstlerisch vollendetsten ihrer Art. 1354 wurde auch der Neubau des Chores begonnen, aber erst 1514 vollendet. Von gleicher Länge mit dem Langhause hat er seinen Abschluß durch einen Kranz von 14 Kapellen erhalten (Abb. 281). Während über die Meister des Freiburger Münsters keine sicheren Nachrichten auf uns gekommen sind, sind wir über die des Straßburger Münsters, das wie jenes eine dreischiffige Anlage zeigt, besser unterrichtet. Freilich erst seit etwa 1280, wo die Thätigkeit des Meisters Erwin beginnt, der wohl mit Recht als der Schöpfer des Glanzstückes des ganzen Baues, der Fassade, gefeiert wird. Daß er aus Steinbach in Baden gebürtig gewesen sei, beruht nur auf einer urkundlich nicht gestützten Überlieferung. Er stand ganz unter dem Einfluß der französischen Gotik; aber er hat seine Vorbilder sowohl an Kühnheit der Konstruktion wie an Pracht und Geschmack in der Dekoration weit übertroffen. Obwohl nach seinem Tode (1318) sein Sohn Johannes noch bis zum Jahre 1339 den Bau weiterführte, ist Erwins Plan nur bis zum

Abschluß des zweiten Stockwerkes zur Durchführung gelangt, so daß nur der untere Teil der Fassade mit dem fast frei gearbeiteten, das Ganze wie ein Spitzengewebe überziehenden Stabwerk und der prächtigen, in Deutschland einzig dastehenden Fensterrose in der Mitte eine harmonische Komposition bildet. Schon beim dritten Stockwerk wurde von Erwins Plan abgewichen, und vollends vergessen war er, als man mit dem Bau des Nordturms begann. Seinen Abschluß erhielt er durch den von Köln berufenen Meister Johannes Hültz, der in den Jahren 1419 bis 1439 die durchbrochene Steinpyramide ausführte. Ein Kunstwerk für sich, will es nur durch sich selbst glänzen, durch die bis dahin unerhörte Kühnheit der Konstruktion, mit der der Kölner Meister den des Freiburger Münsterturms noch weit übertrumpft hat (Abb. 282). Seitdem geriet die Bauthätigkeit am Straßburger Münster ins Stocken. An den Bau des Südturms hat man sich nicht mehr herangewagt.


Abb. 284. Innenansicht des Kölner Doms. Blick durch das Mittelschiff in den Chor.

Hat die Gotik in der Pyramide des Straßburger Münsters das höchste Maß ihrer konstruktiven Fähigkeiten entfaltet, so bezeichnet der Kölner Dom die höchste Entwickelung der Gotik nach der Richtung vollkommener Gesetzmäßigkeit, zugleich aber auch den höchsten Triumph der deutschen Gotik über die französische. Mit dem Straßburger Münster verglichen hat der Kölner Dom in der Anlage wie in der Ausführung etwas Nüchternes. An ihm ist die Thätigkeit des Verstandes stärker beteiligt gewesen als die der Phantasie. Das war aber in den Grundsätzen des gotischen Stils, aus denen die Baumeister des Kölner Doms nur die letzten Konsequenzen gezogen haben, tief begründet, und so ist der Kölner Dom, wie er jetzt dasteht, gleichsam der Schlußstein der ganzen gotischen Bauepoche geworden. Alle treibenden Kräfte der Gotik sind hier zusammengeströmt, um auch die letzten Keime, die noch in der gotischen Bauweise verborgen lagen, zur Entfaltung zu bringen und das Prinzip des Vertikalismus, den ureigenen Grundgedanken der deutschen Gotik, in voller Reinheit durchzuführen. Auch der erste Meister des Kölner Doms, Gerhard von Riel (Rile), von dem der Plan zu dem 1248 begonnenen, aber erst 1322 vollendeten Chore herrührt (Abb. 283), hat sich eng an französische Vorbilder angeschlossen, besonders auffällig an die Kathedrale von Amiens. Seine Nachfolger, unter denen Meister Arnold (1295—1301) und dessen Sohn Johannes († 1330) den größten Anteil an der Weiterführung des Baues und seiner künstlerischen Gestaltung gehabt haben, schlugen jedoch nach Vollendung des Chores eigene Wege ein, ohne die Harmonie der Gesamtanlage zu stören. Während sie die fünfschiffige Anlage des Chores auch auf das Langhaus übertrugen (Abb. 284) und damit den gotischen Kirchengrundriß zur höchsten Vollendung brachten (s. den Grundriß S. 214 Abb. 273), brachten sie zugleich die vertikale Tendenz beim weiteren Fortschritt des Baus immer stärker zur Geltung, bis sie ihre höchste Ausbildung in der Westfront mit dem Türmepaar erhielt. Der alte, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammende Entwurf ist noch vorhanden, und mit Hilfe dieses Entwurfs, der


Abb. 285. Der Dom zu Köln. Westfront.



Abb. 286. Der Stephansdom zu Wien.

wohl mit Recht dem Meister Johannes zugeschrieben wird, konnte der Bau, nachdem er von 1516—1842 geruht und durch die Vernachlässigung der Jahrhunderte in gänzlichen Verfall geraten war, anfangs durch Zwirner, seit 1861 durch Richard Voigtel in so vollkommener Harmonie zu Ende geführt werden, wie er seit 1880, „ein steinernes Wunder", vor uns steht (Abb. 285).

Die drei süddeutschen Dome haben ähnliche Schicksale erlebt wie die rheinischen. Der Dom zu Regensburg sowohl wie das Ulmer Münster sind erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vollendet worden und haben dadurch wenigstens einen künstlerischen Abschluß erreicht, der dem Wiener Stephansdom versagt geblieben ist. Der 1275 begonnene Dom zu Regensburg, an dem bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts gebaut wurde, hat die besondere Eigentümlichkeit, daß er sich auf einer drei Meter hohen, um den ganzen Bau herumgeführten Terrasse erhebt. Wird dadurch schon der Eindruck der gewaltigen Baumasse gesteigert, so erhöht er sich noch bei dem Einblick in das Innere der dreischiffigen Basilika, deren Mittelschiff an Höhe (etwa 30 Meter) noch das des Straßburger Münsters übertrifft. Auch die Meister des Regensburger Doms haben eine Ehre darin gesucht, sich von französischen Vorbildern möglichst unabhängig zu machen und sich dafür enger an die heimischen Gewohnheiten der romanischen Bauweise anzuschließen. Der Ausbau der Türme, deren Pyramiden denen des Kölner Doms nachgebildet wurden, erfolgte 1859—1871 durch Denzinger. Noch großartiger zeigte sich die Baulust der Ulmer Bürger an ihrem ein Jahrhundert später (1377) begonnenen Münster, ebenfalls einer dreischiffigen Basilika, deren Mittelschiff durch den ersten Hauptmeister am Bau, Ulrich von Ensingen, bis zu einer Höhe von 42 Metern emporgeführt wurde. Das Glanzstück der ganzen Anlage sollte aber der der Westfront vorgelegte Turm werden, an dessen Bau seit 1480 Matthias Böblinger aus Eßlingen thätig war, wo um dieselbe Zeit ein Bruder oder Verwandter von ihm, Hans Böblinger, den schönen Turm der Liebfrauenkirche mit seiner durchbrochenen Pyramide, eine der reizvollsten Schöpfungen der Spätgotik, seinem Abschluß entgegenführte. Matthäus Böblinger war nicht so glücklich. Nach zehnjähriger Arbeit geriet das Mauerwerk ins Wanken, der Meister mußte vor der aufgeregten Volksmenge flüchten, und an seine Stelle trat Burckard Engelberger von Augsburg, dem es wenigstens gelang, durch Verstärkung der Fundamente den bis zu einer Höhe von etwa 74 Metern emporgeführten Turm vor dem Einsturz zu bewahren. Auch die Konstruktion des Inneren mußte durch die Einführung zweier Säulenreihen in den Seitenschiffen gesichert werden, so daß dadurch eine fünfschiffige Anlage entstand. Nach den erhaltenen Rissen Böblingers wurde der Weiterbau des Turmes erst in unserer Zeit wieder aufgenommen und durch August Beyer in der ursprünglich beabsichtigten Höhe von 161 Metern 1890 zu Ende geführt. Die Kölner Domtürme noch um fünf Meter übertreffend, ist er der höchste Turm der Welt geworden.

Der 1339 begonnene Stephansdom in Wien weist in der Chorbildung und auch sonst überwiegend deutsche Züge auf. Da sein Mittelschiff nur wenig höher ist als die fast gleich breiten Seitenschiffe, nähert er sich dem Typus der Hallenkirchen, der seit dem 14. Jahrhundert auch in Süddeutschland aufkam und auch im fünfzehnten wegen seiner Großräumigkeit in allgemeiner Geltung blieb. Eine Eigentümlichkeit des Stephansdoms ist die Anordnung der Türme, die nicht der Westfront, sondern den beiden Langseiten an Stelle des fehlenden Querschiffes vorgelegt wurden. Leider ist nur der südliche, 1433 durch Meister Wenzel, vollendet worden. Ein Meisterwerk der Technik glänzt er auch durch die Originalität seiner Anlage, da er von vornherein als eine unmittelbar vom Boden aufsteigende Pyramide gedacht ist. Mit seiner Höhe von fast 137 Metern steht er unter den deutschen Domen an vierter Stelle (Abb. 286).

Mit den west- und süddeutschen Domen können sich die mitteldeutschen an Großartigkeit und Pracht nicht messen, obwohl es auch in Sachsen und Thüringen an Kirchenbauten von monumentaler Bedeutung nicht fehlt. Nächst dem Dom zu Magdeburg sind der Dom zu Halberstadt (1239—1492 erbaut), dessen der ersten Bauperiode angehörende Türme noch romanische Formen zeigen, und die Dome von Meißen und Erfurt die umfangreichsten und auch künstlerisch bedeutsamsten. Letztere beiden sind Hallenkirchen, in ihrer Anlage mit drei gleich hohen Schiffen also jenem Bedürfnis nach Weiträumigkeit entsprossen, das sich zuerst während der Herrschaft des romanischen Stils in Westfalen kundgegeben hatte und dort auch während der gotischen Zeit herrschend geblieben ist (Dom zu Minden, Wiesenkirche zu Soest und Lambertikirche in Münster).

Dieses Bedürfnis muß schließlich weit und breit empfunden worden sein, da sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts die Zahl der Hallenkirchen auch in Süddeutschland stetig mehrt. So zeigen z. B. die drei Hauptkirchen Nürnbergs Hallenanlagen. Die Frauenkirche mit ihrer schönen, oben ganz mit Blendarkaden überzogenen Giebelfassade und der aus der Front über der Vorhalle heraustretenden Michaelskapelle (s. u. Abb. 287) ist eine vollständige Hallenkirche, und an der Lorenzkirche, deren von zwei Türmen eingefaßte Westfront im übrigen den Typus der unter französischem Einfluß entwickelten, rheinischen Gotik vertritt, wie an der Sebalduskirche sind wenigstens die Chöre in Hallenform durchgeführt. Eine reiche, zierliche Dekoration, die sich bisweilen zu Schöpfungen von höchstem künstlerischen Reiz erhebt, ist eine weitere Eigentümlichkeit der Nürnberger Gotik. Glänzende Zeugnisse dieses dekorativen Geschicks, das für die gesamte Nürnberger Kunst des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist und sich auf alle Zweige des Kunsthandwerks erstreckte, sind das Nordportal der Sebalduskirche, die berühmte Brautthür mit dem fein gearbeiteten, frei herabhängenden Maßwerk, das nicht minder berühmte „Chörlein" am Pfarrhof hinter der Kirche, ein auf einem Pfeiler stehender Erker, und der schöne Brunnen (1383—1396), ein Meisterwerk im Zusammenwirken der Plastik mit der Architektur, an dem das baukünstlerische Verdienst nicht geringer anzuschlagen ist als das bildnerische (Abb. 287).

Zur Anlage von Hallenkirchen wurden die Baumeister überall da gedrängt, wo sie auf den Backstein angewiesen waren. Wenn sie auf den Reichtum an bildnerischer Zier verzichten mußten, wollten sie wenigstens durch Monumentalität, durch mächtig aufstrebende gewaltige Mauermassen und durch wuchtige Türme glänzen. Dieses Streben nach Massenwirkung zeigt sich besonders an den bayerischen Backsteinkirchen, unter denen die 1468—1488 erbaute Frauenkirche in München die imposanteste ist. Im Norden und Osten Deutschlands, wo der Backsteinbau schon seit längerer Zeit in Übung war, begnügte man sich aber nicht auf die Dauer mit der äußeren Schmucklosigkeit der



Abb. 287 Der schöne Brunnen zu Nürnberg. Im Hintergrunde die Frauenkirche.



Abb. 288. Die Marienkirche zu Danzig. Südliche Ansicht.

Bauten. Durch kunstvolle Zusammenfügung der Backsteine in Verbindung mit Zierformen aus gebranntem Thon gelang es den Baukünstlern, wenigstens eines der Hauptdekorationsmotive der in Stein bildenden Gotik, das Maßwerk, nachzuahmen und darin sogar eine so hohe Vollkommenheit zu erreichen, daß die hochaufsteigenden Giebelwände durch ganz mit Maßwerk gefüllte Fenster und Fensterrosen durchbrochen werden konnten. In solchen kirchlichen und profanen Backsteinbauten gingen die reichen Hansastädte mit ihrer unternehmungslustigen Bevölkerung denen des Binnenlandes voran. Die Marienkirchen in Lübeck und Danzig (Abb. 288) übertreffen an Umfang und Monumentalität des Aufbaues alle übrigen. An künstlerischer Bedeutung stehen ihnen einige Hauptkirchen in der Mark Brandenburg, wo der Backsteinbau zu besonderer Eigenart ausgebildet wurde, nicht nach, so besonders die noch als Ruine majestätisch wirkende Klosterkirche zu Chorin und die Katharinenkirche in der alten Bischofsstadt Brandenburg, bei deren prächtiger Außendekoration der Wetteifer der Backsteinarchitektur mit den zierlichen Gebilden der Hausteinplastik die glänzendsten Erfolge erzielt hat. Die dem spröden Baustoff abgewonnenen künstlerischen Wirkungen wurden auch auf die profanen Bauwerke übertragen, namentlich auf die Rathäuser, deren Fassaden von hohen, gewöhnlich zu dreien gruppierten Giebeln überragt wurden, die nur eine rein dekorative Bedeutung hatten (Blendgiebel), auf die Befestigungstürme und die ebenfalls mit Türmen versehenen Stadthore. Auch an Rathäusern und Stadtthoren sind die alten Städte der Mark, namentlich Brandenburg, Tangermünde (Rathaus, s. Abb. 289) und Stendal (Uenglinger Thor), noch reich.

Rathäuser sind auch in den übrigen deutschen Ländern die Hauptdenkmäler der profanen Baukunst aus der gotischen Zeit, da sich von den gotischen Wohnhäusern, die Anspruch auf künstlerischen Wert erheben können, nur verhältnismäßig wenige erhalten haben. In den Ländern des Backsteinbaus noch mehr, als in denen des Steinbaus. Für jene bietet neben einigen Städten Brandenburgs und Pommerns Lüneburg die interessantesten Beispiele, durchweg Häuser, die der Straße nur eine schmale, von einem hohen, abgetreppten Giebel überragte Front zukehren. Diese Treppengiebel sind eine besonders charakteristische Eigentümlichkeit des gotischen Privatbaus in Deutschland und in den Niederlanden, die später auch von der Renaissance übernommen wurde. In der letzten Zeit des gotischen Mittelalters strebt in der bürgerlichen Baukunst auch der Fachwerksbau nach künstlerischer Ausbildung, die jedoch erst unter der Herrschaft der Renaissance, namentlich in den alten sächsischen Ländern (Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt, Hannover u. s. w.) zu voller Reife gebracht wurde. Wie sich jedes der backsteinernen Giebelhäuser von seinem Nachbar durch einen eigenartigen Aufbau zu unterscheiden suchte — im Gegensatz zu der nüchternen Einförmigkeit der modernen Häuserreihen —, so war es auch bei den Steinbauten, bei denen der festungsartige Charakter des mittelalterlichen Hauses zwar stärker betont ist, aber auch eine große Verschiedenartigkeit der Gestaltung gewaltet hat. Dafür sprechen besonders das Nassauer Haus in Nürnberg, das am besten erhaltene Privathaus der deutschen Gotik, mehr ein Festungsturm als ein Haus, und das sogenannte steinerne Haus in Frankfurt am Main.

Unter den Rathäusern des norddeutschen Backsteinbaus sind nächst den märkischen die umfangreicheren in Lübeck und Stralsund auch von künstlerischer Bedeutung. In ihrem majestätischen Ausbau, in ihrer prunkvollen Ausstattung suchte die Bürgerschaft der Hansastädte ihrer auf Reichtum gegründeten Machtfülle einen Ausdruck zu geben, den sie bei ihren eigenen Wohnhäusern noch meist zu verbergen suchte. Dieser Bürgerstolz war aber auch in vielen anderen Städten Deutschlands im Laufe des 14. Jahrhunderts so hoch gestiegen, daß mit der Zeit selbst das kleinste bürgerliche Gemeinwesen, das sich mit seinem Stadtrecht brüsten konnte, eines monumentalen Rathauses als des Wahrzeichens seiner Selbstherrlichkeit nicht entbehren wollte. Obwohl die Mehrzahl dieser Rathäuser im 16. Jahrhundert nach der Weise des neuen Stils umgebaut oder durch noch prächtigere ersetzt worden sind, fehlt es nicht an noch wohlerhaltenen, glänzenden Zeugen dieses Aufblühens und Erstarkens deutschen Bürgersinns. Das Rathaus zu Münster, ein hochaufsteigender Giebelbau, der vielfach nachgeahmt wurde, und das Rathaus in Braunschweig, dessen rechtwinklig auf einanderstoßende Flügel sich in zwei offenen Spitzbogenhallen übereinander gegen den Marktplatz öffnen (Abb. 290), zeigen in ihrer reichen und geschmackvollen Bildung der Einzelformen, bis zu welcher künstlerischen Höhe sich auch der gotische Profanbau in Deutschland schon gegen das Ende des 14. Jahrhunderts entwickelt hatte.

Ein anderes Feld bürgerlicher Baukunst waren die Befestigungen der Stadt mit ihren Thoren und Türmen, denen die spätere Zeit neben ihrem Hauptzweck trotziger Wehrhaftigkeit auch den künstlerischen Schmuck nicht versagte. Auch hier treten die Länder des Backsteinbaus bedeutungsvoll in den Vordergrund, indem sie herbe, monumentale Kraft mit zierlichen Gliederungen und feinen dekorativen Einzelheiten geschickt zu verbinden wissen. Neben den Türmen und Thoren in den daran besonders reichen, alten Städten der Mark sind das Holstenthor in Lübeck (von 1477), das bereits zu einer förmlichen Thorburg ausgewachsen ist, und die Thore in Neubrandenburg die künstlerisch hervorragendsten Denkmäler dieser Art. Auch in anderen Ländern deutscher Zunge fehlt es nicht an solchen Thorbauten, denen ihre Zeit ein künstlerisches Gepräge gegeben hat. In Basel zeugt davon das Spalenthor, in Frankfurt a. M. das Eschenheimer Thor, in Prag der Altstädter Brückenturm (Abb. 291), eine der letzten Früchte der von Karl IV. begonnenen glänzenden Bauthätigkeit, die ihren Ausgang von der Burg Karlstein genommen hatte. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verloren nämlich auch die Burgen und Fürstenschlösser, die mächtigen Herrschergeschlechtern als Wohnsitze dienten, ihren aus dem frühen Mittelalter überkommenen Charakter bloßer Trutz- und Nutzbauten, und wenn sie nach außen hin ihre ursprüngliche Bedeutung auch in dieser Epoche nicht verleugneten, so zogen sie doch in der Gestaltung der Innenräume, in der Anlage von stolzen Hallen und Sälen aus der raumbildenden Kraft des gotischen Stils ihre Vorteile. Am geschicktesten und geistvollsten hat das Meister Arnold von



Abb. 289. Das Rathaus zu Tangermünde.



Abb. 290. Das Rathaus zu Braunschweig.

Westfalen bei der von ihm seit 1471 erbauten Albrechtsburg in Meißen verstanden. An Großartigkeit der Raumwirkung war er aber schon früher durch die Baumeister des deutschen Ordens übertroffen worden, die in der Zeit von etwa 1310 bis 1382 in der Marienburg, dem Sitze der Hochmeister, das künstlerisch bedeutendste Werk geschaffen haben, das die profane Baukunst des ganzen deutschen Mittelalters überhaupt aufzuweisen hat. Erst die in unserer Zeit mit rühmlichstem Eifer und gründlichster Sachkenntnis durchgeführte Wiederherstellung dieses gewaltigen, im Laufe der Jahrhunderte arg zerstörten und verfallenen Bauwerks hat uns die hohen Schönheiten völlig enthüllt, mit denen die Baukünstler des 14. Jahrhunderts unter dem Schutze kraftvoller Hochmeister diesen äußersten Vorposten deutscher Kultur im Mittelalter ausgestattet haben. Dem älteren Teile, dem sogenannten Hochschlosse, gliederte sich später, je mehr sich der Machtbereich des Ordens ausdehnte und die Zahl seiner Mitglieder wuchs, das Mittelschloß an, das neben der Wohnung des Hochmeisters den großen Versammlungssaal der Ordensritter, den berühmten „Remter", ein unvergleichliches Meisterwerk deutscher Wölbkunst, enthält (Abb. 292).



Abb. 291. Der Altstädter Brückenturm in Prag.

Weniger selbständig als in Deutschland hat sich die kirchliche Baukunst des gotischen Stils in den Niederlanden entwickelt. Daß der südwestliche Teil fast völlig dem französischen Einfluß, der nordöstliche, das jetzige Holland, mehr deutschen Vorbildern folgte, erklärt sich aus der geographischen Lage wie aus der Stammesverschiedenheit der Bevölkerung. Die älteste gotische Kirche Belgiens, der 1226 begonnene Dom der heiligen Gudula in Brüssel,

ist ganz in französischem Geiste erdacht und ausgeführt, während sich in der späteren Entwickelung der Gotik in Belgien französische Einflüsse mit deutschen kreuzen. Aus der Verbindung beider entstand das Hauptwerk der belgischen Gotik, die Kathedrale von Antwerpen (1352 begonnen), die mit dem Straßburger Münster das Schicksal teilt, daß nur der eine Turm der Westfassade vollendet, dieser aber in einer Pracht und Eigenart entwickelt worden ist, die in ihrem bewußten Abweichen von der deutschen Pyramidenform die am Ende doch zu einer gewissen Selbständigkeit gelangte Gotik Belgiens kennzeichnet (Abb. 293). Zu dieser Selbständigkeit war sie im Profanbau schon früher gelangt. In noch weiterem Umfange und mit noch größerer Energie als die deutschen Städte waren die reichen Handelsstädte von Flandern und Brabant, die Hauptstapelplätze aller kostbaren Waren der Welt, bestrebt, ihren Reichtum in großartigen Rathäusern und Kaufhallen zu offenbaren, denen niemals das Wahrzeichen städtischer Macht, der Belfried (beffroi), ein viereckiger, meist in einer schlanken luftigen Spitze endigender Turm, fehlen durfte. Die Rathäuser in Brüssel (Abb. 294), Brügge und Löwen und die Halle der Tuchhändler in Ypern sind Denkmäler stolzen Bürgersinns, die durch ihre glänzende malerische Gesamtwirkung wie durch den unübersehbaren Reichtum ihres plastischen Schmucks von der Prachtliebe wie von dem stark entwickelten künstlerischen Sinn ihrer Erbauer zeugen. Alle diese gewaltigen Bauten sind in Haustein errichtet, während in dem ärmeren Holland, wo ein nüchterner, auf das Praktische gerichteter Sinn die künstlerischen Interessen in Schranken hielt, der Backsteinbau vorherrschte. Trotz der gewollten Einfachheit ihrer äußeren Erscheinung üben doch die holländischen Kirchen, deren Gesamtcharakter meist dem der deutschen Spätgotik entspricht, durch die Großräumigkeit ihres Innern bisweilen eine starke monumentale Wirkung aus. Sie wird nur etwas durch die völlige Kahlheit der gewaltigen Hallen beeinträchtigt, das Werk der fanatischen Bilderstürmer des 16. Jahrhunderts, die auch dem weiteren Kirchenbau in Holland ein Ende bereitet haben.



Abb. 292. Flügelbau des Mittelschlosses der Marienburg.



Abb. 293. Die Kathedrale zu Antwerpen. Westansicht.

Ähnlich wie in den Niederlanden hat sich der Charakter der gotischen Baukunst in den skandinavischen Ländern gestaltet, ohne jedoch nationale Züge anzunehmen. Norwegen, wo der Dom zu Drontheim das Hauptwerk der Gotik ist, stand unter englischem Einfluß. In Schweden fand dagegen wie in Deutschland der gotische Stil durch französische Baumeister Eingang, die 1287 mit dem Bau der Kathedrale zu Upsala begannen, ohne jedoch damit die Entwickelung der folgenden Zeit völlig zu beeinflussen. Denn später trat der Backsteinbau in den Vordergrund, der sich naturgemäß an die in der norddeutschen Tiefebene geschaffenen Vorbilder anschloß.

Eine völlige Umbildung im nationalen Sinne erfuhr die Gotik in Italien. Zwar war sie dorthin aus Deutschland gekommen. Was aber gerade die charakteristische Eigentümlichkeit der deutschen Gotik ausgemacht, die bis zum Äußersten getriebene Entwickelung des Strebesystems und die daraus erwachsene, überall durchgeführte Höhentendenz, wurde von den italienischen Baukünstlern nicht aufgenommen. Dazu hatten jahrhundertealte Baugewohnheiten zu tiefe Wurzeln gefaßt. Das dem Südländer angeborene Gefühl für weite, nicht allzuhohe Räume und für die horizontale Gliederung der Massen verhielt sich kühl gegen die zum Himmel aufstrebenden Wölbungen und vollends gegen die Türme, in denen die deutsche Gotik ihre ästhetische Vollendung fand. Desto größer war die Empfänglichkeit der Italiener für alles Dekorative, das die deutsche Gotik ihnen brachte. Mit kindlicher Freude an der Zierlichkeit, Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit dieser Gebilde ließen sie ihre Phantasie in voller Freiheit mit diesem Formenreichtum schalten und walten, und daraus entstanden so glänzende dekorative Schöpfungen wie die Fassade des Doms zu Siena (Abb. 295) und die diesem nachgebildete, aber etwas einfachere des Doms zu Orvieto. Diese Neigung zu einer wahrhaft überschwenglichen Fülle der bildnerischen Dekoration tritt selbst bei demjenigen gotischen Bauwerk Italiens, das in seiner inneren Anlage noch am meisten mit den gotischen Domen Deutschlands verwandt ist, dem Dome zu Mailand, so stark in den Vordergrund, daß schließlich der ganze Bau von einem Wald von Statuen überwuchert wurde.

Der älteste gotische Bau in Italien, die Kirche San Francisco in Assisi, rührt von einem Deutschen, Meister Jacob, her, und deutsche Baumeister haben wahrscheinlich auch den Plan zu dem Dome von Mailand entworfen, den Galeazzo Visconti seit 1386 als Denkmal seiner macht- und glanzvollen Herrschaft erbauen ließ. 1391 wurde ein in Deutschland hochberühmter Architekt, Heinrich von Gmünd, nach Mailand berufen. Wenn ihn die Eifersucht italienischer Baumeister nicht lange ausharren ließ, so wurden doch auch noch später deutsche Werkmeister herangezogen. Trotzdem gewannen auch hier die Italiener einen bestimmenden Einfluß auf die letzte Gestaltung des Baues, dessen Vollendung sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts hinschleppte, wo Napoleon I. mit der Ausführung der Fassade nach einem älteren Entwurf im Barockstil den Bau zum endlichen Abschluß brachte. Einen völlig italienischen Charakter tragen dagegen die gotischen Kirchen in Florenz, die Dominikanerkirche Sa. Maria Novella, die Franziskanerkirche Sa. Croce und der Dom Sa. Maria del Fiore. Sa. Croce ist ein Werk des Arnolfo di Cambio (gest. 1300), und derselbe Baumeister hat auch den ersten Plan zum Dom entworfen, an dem später noch Männer wie Giotto und Brunellesco thätig waren. Von ersterem rührt der Entwurf zu dem herrlichen, nach altitalienischer Sitte frei neben der Kirche stehenden Glockenturm her, der an Schönheit der Gliederungen und in der Feinheit der Dekoration die Kirche selbst übertrifft (Abb. 296). Das architektonische Glanzstück der letzteren ist die von Brunellesco geschaffene Kuppel, in der bereits der Geist einer neuen Zeit, der sogenannten Renaissance, zum Durchbruch gekommen ist.

Einen ganz eigenartigen, aus der zum Phantastischen neigenden Natur der Bevölkerung entsprossenen Charakter hat die Gotik in Venedig angenommen. Hier sind aber die kirchlichen Bauten, unter denen die unter deutschem Einfluß entstandene Franziskanerkirche Sa. Maria dei Frari der hervorragendste ist, weniger bedeutend als die profanen. In dem zu Anfang des 14. Jahrhunderts begonnenen und um die Mitte des 15. vollendeten Dogenpalast, dem Sitze der venezianischen Regierungsgewalt, hat sich ein wahrhaft großartiges, monumentales Gefühl offenbart, ohne daß darüber der venezianische Schmucksinn zu kurz gekommen ist (Abb. 297). Die um beide Fassaden herumgeführten offenen Hallen sind zu einem spezifisch venezianischen Motiv geworden, das in mannigfaltigen, reizvollen Abwandlungen auch an allen Privatpalästen des 15. Jahrhunderts wiederkehrt, besonders bei denen, deren Hauptfront dem Canale grande zugekehrt ist. Der höchste Reichtum und zugleich die höchste Anmut in der Verwendung gotischer Zierformen ist in dem Palaste Foscari und der berühmten Cà Doro, d. h. dem Hause der Familie Doro entfaltet worden, dessen sämtliche drei Geschosse durch lustige Bogenstellungen geöffnet sind (Abb. 298). In den monumentalen Profanbauten des übrigen Italiens aus der Epoche der Herrschaft des gotischen Stils spiegelt sich der wehrhafte Sinn einer kriegerisch bewegten Zeit wieder, besonders in dem Palazzo Vecchio, dem Sitze der Signoria, und dem Bargello, dem Palaste des Podestà, in Florenz und in dem Palazzo Pubblico in Siena, während das Ospedale maggiore (große Hospital) in Mailand, der



Abb. 294. Das Stadthaus zu Brüssel.



Abb. 295. Der Dom zu Siena. Westansicht.

schönste gotische Backsteinbau Italiens, in seinen ältesten 1456—1465 von Antonio Filarete geschaffenen Teilen an dekorativer Pracht mit den venezianischen Bauten wetteifert, sie an künstlerischem Feingefühl aber noch übertrifft.

Die gotischen Kirchen Spaniens, unter denen die Kathedralen zu Toledo und Burgos (beide um 1225 begonnen) und die erst im 15. Jahrhundert erbaute Kathedrale zu Sevilla die umfangreichsten sind, stehen, wie aus der geographischen Lage des Landes erklärlich ist, völlig unter nordfranzösischem Einfluß. Nur in der weiträumigen Anlage des Inneren und in dem größeren, oft an Üppigkeit streifenden Reichtum der Ornamentik, die vielfach mit maurischen Zierformen durchsetzt wurde, spricht sich der lebhafte Geist des Südens aus, der schließlich auch die deutsche Form der durchbrochenen Turmpyramide aufnahm, die die phantastische Pracht der spanischen Kathedralen noch steigerte. Die schönsten Türme Spaniens, die der Kathedrale von Burgos (Abb. 299), sind das Werk eines Deutschen, des Meisters Jakob von Köln. Ähnliche Züge wie die spanischen, mit fast noch größerer Pracht in der ornamentalen Ausstattung der Fassaden, weisen die wenigen gotischen Baudenkmäler Portugals auf. Das glänzendste ist die Klosterkirche zu Batalha mit dem angebauten Mausoleum des Prinzen Manuel, an welchem die südländische Gestaltungsfreude mit den gotischen Schmuckformen ein ungeheuerliches phantastisches Spiel getrieben hat, das zugleich den Zusammenbruch der Gotik bezeichnet.

C. Plastik und Malerei unter der Herrschaft des gotischen Stils.

Was die Plastik gegen das Ende der romanischen Epoche an Selbständigkeit gewonnen hatte, ging wieder verloren, je mehr der gotische Baustil sein System zur Ausbildung brachte. Die kaum freigewordene Plastik wurde wieder zur Dienerin der Architektur, die sich allen ihren Linien ohne Rücksicht auf die natürliche Bildung der menschlichen Körper unterordnen mußte. Und sie war doch eben dazu gelangt, dem Stein die Seele einzuhauchen! Diese Fähigkeit verlernte sie auch noch nicht in den Zeiten der Frühgotik. Aber allmählich erstarrte der Ausdruck innerer Beseelung in den Köpfen zu einem konventionellen Lächeln, das man auch da sieht, wo heiliger Ernst nötig gewesen wäre, zu einer allgemeinen Gesichterverzerrung, die den Schein des Lebens andeuten sollte. Den gebogenen und geschwungenen Linien der Architektur mußten die Figuren folgen, die namentlich zum Schmuck der Portalwandungen dienten, und diese Gewöhnung wurde zuletzt der Kanon, d. h. die Regel, der gesamten Plastik, die schließlich in den bald nach rechts, bald nach links gebogenen Gestalten, die vom Winde hin und her bewegten Blumenstengeln glichen, sogar ihr Schönheitsideal fand. Es hat lange Zeit nicht nur die Plastik, sondern auch die Malerei beherrscht, und selbst ein Bahnbrecher wie Albrecht Dürer hat in den Anfängen seiner Kunst noch unter den Einflüssen dieser unnatürlichen Körperhaltung gestanden, auf die neben der Plastik freilich auch die Kleidermoden des späteren Mittelalters eingewirkt haben mögen.



Abb. 296. Der Glockenturm des Doms zu Florenz.

Trotz der Manieriertheit in der Formenbildung, der die gotische Plastik am Ausgang des Mittelalters verfiel, hat sie aber immer mit der Natur wetteifern wollen. Dazu mußte die Malerei helfen, von der bei

plastischen Werken aus jeglichem Material, besonders aus Stein, Stuck und Holz, ein ausgedehnter Gebrauch gemacht worden ist. Das Bildwerk sollte die Natur ersetzen, und zur Erreichung dieses Zieles wurden alle Mittel aufgeboten. Dem modernen ästhetischen Empfinden, das durch die Farblosigkeit der Plastik des 19. Jahrhunderts herangebildet worden ist, erscheinen diese Mittel oft übertrieben und barbarisch. Denn der mittelalterliche Naturalismus hat das Entsetzlichste einer ebenso liebevollen Darstellung für wert befunden wie das Lieblichste. Damit hat er aber nur seine künstlerische Berechtigung erwiesen. Das Gegenständliche war ihm gleichgültig, die Art der Darstellung war ihm die Hauptsache, und die Kunst schreitet, wenn nicht, was selten vorkommt, große, alles überwältigende Gedanken die Zeit erfüllen und erschüttern, nur dann vorwärts, wenn die Künstler immer tiefer in das schöpferische Geheimnis der Natur einzudringen suchen.

Schneller als die Plastik, die zuletzt in der Holzschnitzkunst eine von der Architektur weniger beherrschte Zufluchtsstätte fand, ist die Malerei des gotischen Mittelalters frei



Abb. 297. Der Dogenpalast zu Venedig.

geworden. Zur Freiheit führte sie der Trieb der Selbsterhaltung; denn das Grundgesetz der gotischen Architektur machte allmählich der Wandmalerei ein Ende. Nachdem die großen Wandflächen in den gotischen Kirchen durch das neue Stützensystem, die dichter aneinander herantretenden Pfeiler, mehr und mehr beseitigt worden waren, hatte die Wandmalerei keinen Raum mehr zu ihrer Bethätigung. In der ersten Zeit kämpfte sie wenigstens in Deutschland und England noch wacker um ihre Erhaltung. Aber von diesem letzten Ringen der Wandmalerei um ihr Dasein sind nur noch wenige Überreste erhalten. In Deutschland ist ein thronender Christus in der Apsis der Kirche zu Brauweiler am Rhein das hervorragendste Denkmal aus der Spät-Zeit der mittelalterlichen Wandmalerei. Ihre letzte Zuflucht fand sie in Burgen und Rathäusern. Auch diese Gattung von Malereien ist meist zu Grunde gegangen. Zu welcher Bedeutung sie sich noch vor ihrem Absterben entwickelen konnte, bezeugen uns vornehmlich die Wandgemälde im Schloß Runkelstein bei Bozen, die teils Scenen aus dem Sang von Tristan und Isolde darstellen, teils das höfische Leben des 14. Jahrhunderts in Spiel und Tanz schildern. Daß die Stoffe einem Meisterwerke der ritterlichen Heldendichtung entnommen sind, erklärt sich aus dem engen Zusammenhang der Wandmalerei mit der Buchmalerei.

Aus ihr schöpfte die Wandmalerei auch im gotischen Mittelalter ihre Anregungen.

Die Rolle der Wandmalerei übernahm mehr und mehr die Glasmalerei, die sowohl in den Fenstern der Seitenschiffe als ganz besonders in denen des Chors ein weites Feld der Thätigkeit fand. Ihre Blütezeit fällt denn auch in das 14. und 15. Jahrhundert. Sie fügte sich ebenfalls willig der Herrschaft der Architektur, die sie allerdings in freier Phantastik ausbildete. An die Stelle der monumentalen Einzelfiguren des romanischen Stils trat eine Fülle von figurenreichen Darstellungen, die durch architektonische Einfassungen zu einem wohlgegliederten Organismus zusammengebracht wurden. Die eine Darstellung stand mit der anderen in inhaltlichem Zusammenhang, und wie der Inhalt auf das Nachdenken, wirkte die Farbenpracht der durchsichtigen Glasplatten, die durch ein der Umrißzeichnung folgendes Geflecht von Bleistreifen zusammengehalten wurden, auf die Sinne. Trotz des zerbrechlichen Stoffes sind noch verhältnismäßig viele Glasfenster den Stürmen der Jahrhunderte entgangen. In Frankreich sind die Kathedralen von Chartres, Beauvais, Rheims und Amiens und besonders die Sainte Chapelle in Paris, in Deutschland die Dome in Köln und Regensburg, die Münster in Straßburg und Freiburg noch reich an wenig beschädigten Glasfenstern, an denen unsere Zeit, die die Kunst der alten Glasmacher und Glasmaler mit regstem Eifer wieder beleben will, wenigstens klassische Muster der Technik findet. Aber die frische Empfänglichkeit, mit der die Menschen des Mittelalters gerade den erzählenden Teil dieser Bilderkunst aufnahmen, ist unserer durch die Masse von zugeführtem Bildungsstoff übersättigten Zeit verloren gegangen, und darum können die Versuche, die alte Glasmalerei auch in ihrem Inhalt lebendig zu machen, nur ein archäologisches Interesse erregen.

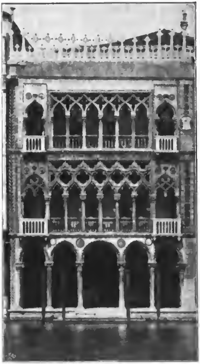


Abb. 298. Die Cà Doro zu Venedig.



Abb. 299. Die Kathedrale zu Burgos.

Als die Malerei in den nordischen Ländern nach einem neuen Felde der



Abb. 300. Schrein des St. Magdalenenaltars in der Kirche zu Tiefenborn im Schwarzwald (ca. 1490).

Thätigkeit suchte, nachdem ihr die Wände genommen waren, fand sie sich mit der Bildnerei zusammen. Der Schmuck der Altäre war ihr gemeinsames Ziel, und lange Zeit haben sie dabei einträchtig miteinander gewirkt. Die Plastik schuf das architektonische Gerüst für die Malerei, ganze Gebäude, die auf den Altären aufgerichtet und mit geschnitztem Bildwerk ausgestattet wurden. An diesem, das bemalt und vergoldet wurde, hatte die Malerei zuerst mehr Anteil als an der Bemalung von Holzflächen, die in die vom Rahmenwerk der Architektur freigelassenen Plätze eingefügt wurden. Lange Zeit bildete das Schnitzwerk sogar den vornehmsten Teil des Altaraufsatzes oder Altarschreins, dessen Ausführung so künstlich und kostbar war, daß er nur an kirchlichen Festen den Andächtigen gezeigt, an gewöhnlichen Tagen ihren Augen durch die Flügel, bewegliche Klappen an beiden Seiten, entzogen wurde. Nur diese Flügel waren außen und innen mit figürlichen Malereien versehen, ein Zeichen also, daß man während der Herrschaft der Gotik in Deutschland der Malerei eine geringere Bedeutung als der Plastik beimaß (Abb. 300). Letztere hat in vielen Gegenden Deutschlands, im Norden wie im Süden, sogar bis in das 16. Jahrhundert hinein ihre führende Rolle in der kirchlichen Kunst behauptet. Erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelang es der Malerei, auch das Mittelbild der Flügelaltäre für sich zu gewinnen und damit das Feld zu erobern, auf dem sie sich in voller Freiheit entwickeln, von Architektur und Skulptur unabhängig machen und zur eigentlichen Tafelmalerei entwickeln konnte. Die ersten Schritte auf dieser Bahn waren schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts am Niederrhein, durch die Maler in Köln und in den Niederlanden, gethan worden.

In der Heimat des gotischen Baustils, in Frankreich, hat in seiner Begleitung auch die mittelalterliche Plastik eine neue Richtung eingeschlagen und in raschem Aufschwung auch eine hohe Blüte erreicht, die aber nur von kurzer Dauer gewesen ist. Mit einem scharf ausgeprägten Naturgefühl und mit der Lebendigkeit, der natürlichen Mitgift der für die Plastik besonders begabten romanischen Rasse, verband sich ein hoher Schönheitssinn, wie ihn die Welt seit dem Erlöschen der antiken Kunst nicht gesehen hatte. Die ungeheure Fülle von Bildwerken, die sich nicht nur über die inneren Gewände und die äußeren Bogen der Portale, sondern auch über die Haupt- und Querschifffassaden der Kathedralen von Amiens, Chartres (hier allein gegen 2000 Statuen und Reliefs an den Querschiffen) und Rheims ergossen hat,

ist in der kurzen Zeit von etwa 1240—1300 entstanden. In diesen Bildwerken ist zugleich die ganze Entwickelung der französischen Plastik der gotischen Zeit inbegriffen und zwar so, daß die überlebensgroßen Statuen an den Portalen der Westfassade zu Rheims ihren Höhepunkt bezeichnen (Abb. 301), während der übrige Skulpturenschmuck dieser Kathedrale trotz mancher Schönheiten im einzelnen bereits den allmählichen Verfall erkennen läßt, der schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts begann. Die Bildhauerkunst wandte sich von da ab mehr und mehr der Grabmälerplastik zu, die ihr ein neues dankbares Feld eröffnete. Hatte sich die Plastik an den kirchlichen Denkmälern in Manieriertheit und Ausdruckslosigkeit verloren, so erwachte sie zu neuem Leben, indem sie, das Typische verlassend, nach individuellem Ausdruck, nach einem Abbild der Wirklichkeit strebte. An den Grabmälern, den Grabfiguren, die anfangs auf Stein- oder Metallplatten, später auf den Deckeln mehr oder weniger reich geschmückter Sarkophage ausgestreckt lagen, hat sich die Bildniskunst entwickelt, deren Anfänge noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts fallen. Mit besonderem Eifer wurde die Grabmälerplastik in *England* aufgenommen, wo die Bildhauerkunst an den kirchlichen Bauten wegen der geringen Abmessungen der Portale wenig Gelegenheit zur Bethätigung fand. In prächtigen Grabmälern, die sie wohl noch zu ihren Lebzeiten errichten ließen, konnte sich das stolze Selbstgefühl und das hohe Standesbewußtsein der englischen Lords und Ladies auch den späteren Geschlechtern kundgeben, und dieser Zug der Selbstverherrlichung, dieses anspruchsvolle Hervortreten des Individuums aus der Masse ist für die gesamte englische Kunst der Folgezeit, in der Bildnisplastik und Bildnismalerei immer die Hauptrolle gespielt haben, charakteristisch geblieben. Die Erzdenkmäler des Königs Heinrich III. und der Königin Eleonore und das Grabmal Heinrichs VII. in der Westminsterabtei, die des schwarzen Prinzen in der Kathedrale zu Canterbury und des Richard Beauchamps in der Kirche zu Warwick sind Meisterwerke, die allerdings zumeist unter der Mitwirkung ausländischer (niederländischer und italienischer) Künstler entstanden sind.



Abb. 301. Figuren am Hauptportal der Kathedrale zu Reims.

Die *niederländische* Plastik trat auch in ihrer Heimat während des 14. und 15. Jahrhunderts bedeutsam hervor. Ihre reichste Blüte erlebte sie aber am Hofe der pracht- und kunstliebenden Herzöge von Burgund in Dijon, wohin Philipp der Kühne niederländische Künstler zum Schmuck der von ihm gegründeten Kartause berief. Aus ihrer Reihe tritt als eine besonders scharf ausgeprägte künstlerische Individualität Claux *Sluter* hervor, der etwa seit 1383 bis zu seinem 1411 erfolgten Tode in Dijon thätig war. Seine Hauptwerke sind eine Madonna zwischen den knieenden Gestalten des Herzogs und der Herzogin am Portal der Kartäuserkirche (Abb. 302), das Grabdenkmal Philipps des Kühnen mit 40 kleinen Alabasterstatuen von Trauernden an den Seiten des Sarkophags



Abb. 302. Madonnenstatue am Portal der Kartause zu Dijon.

(jetzt im Museum zu Dijon) und der um 1400 im Hofe der Kartause aufgestellte Mosesbrunnen, von dem nur ein Teil des Sockels mit sechs Prophetenfiguren, darunter Moses, übrig geblieben ist. In der großartigen, zum Monumentalen neigenden Auffassung, in der kraftvollen Charakteristik und in dem Streben nach scharfer, lebendiger Individualisierung, das sich sowohl in der Grabfigur wie in den Gestalten der Trauernden kundgibt, weichen diese Bildwerke völlig von der leeren Typik der gotischen Plastik ab. Sie sind die Vorläufer jener Naturauffassung, die bald nach ihrer Entstehung, fast gleichzeitig in den Niederlanden und in Mittelitalien, zum Durchbruch kam und einen völligen Umschwung der Kunst herbeiführen sollte.

Die kirchlichen Bildwerke, die während der Herrschaft des gotischen Baustils in Deutschland entstanden sind, können sich weder an Zahl noch an künstlerischer Bedeutung mit denen Frankreichs messen. Der Grund dieser Erscheinung lag sowohl in den politischen Verhältnissen Deutschlands, dessen zunehmende innere Zerrüttung nach den glanzvollen Zeiten des 12. und 13. Jahrhunderts den Aufwand für den Schmuck der Kirchen wesentlich einschränkte, als in dem Entwickelungsgange der deutschen Plastik überhaupt. Diese hatte ihren Höhepunkt bereits erreicht, als sich der gotische Baustil zu verbreiten begann, und auf diese höchste Kraftentfaltung folgte naturgemäß ein allmählicher Rückgang, der schließlich zu völliger Ermattung führte. In der ersten, der romanischen Kunst nahestehenden Zeit entstand gleichwohl noch eine Reihe ausgezeichneter Bildwerke, in denen die charaktervolle Hoheit des romanischen Stils mit dem stärkeren Schönheitsgefühl und der größeren Naturwahrheit, die der neue Stil mitgebracht hatte, in enger Verbindung erscheinen. Mit dem fertigen System des gotischen Stils in der Baukunst war auch die neue, diesem untergeordnete Auffassung der Plastik als der dienenden Begleiterin der Architektur nach Deutschland gekommen und hatte dort zuerst festen Fuß gefaßt, wo die neuen Bauformen Eingang gefunden hatten, am meisten in den Rheinlanden, an den beiden großen Münstern zu Straßburg und Freiburg. Aber auch dort war der deutsche Geist noch mächtig genug, um in den Köpfen den Abglanz der Seele, den Ausdruck eines inneren Gefühlslebens zu zeigen, freilich nur in der ersten Zeit. Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts versank die deutsche Plastik, soweit sie für den äußeren Schmuck der Gotteshäuser zu arbeiten hatte, in seelenlose Manier, aus Künstlern waren Handwerker geworden, und die Kunst zog sich in das Innere der Kirchen zurück, wo sie sich nicht so sehr dem Zwange des architektonischen Richtmaßes zu unterwerfen brauchte.

Wie die französischen Bildner an den Portalen und Fassaden ihrer Kathedralen in einer Fülle von Statuen und Reliefs ganze Kapitel aus dem alten und neuen Testament aufrollten und daneben die ganze christliche Heilslehre auch den ungelehrten Leuten durch plastische Anschauung vertraut zu machen suchten, so thaten es die deutschen Steinmetzen, die die Portale und Vorhallen der Münster von Freiburg und Straßburg auszuschmücken berufen waren. Auch sie unternahmen es, die Geschichte des Erlösungswerkes Christi, mit allerlei symbolischen Beziehungen und Allegorien verbrämt, in größter Ausführlichkeit zu schildern. Dabei war die Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen diesen und anderen deutschen Bildhauern ein bevorzugter Gegenstand, weil sie damit besonders eindringlich auf das Gemüt der Frauen einzuwirken glaubten, von denen sie sich zunächst und zumeist eine Umwandlung der sittlichen Zustände versprachen, die zu allen Zeiten gleich besserungsbedürftig gewesen zu sein scheinen. Die gotische Plastik in Deutschland hatte

überhaupt einen vorwiegend weiblichen Zug, der vielleicht aus der überschwenglichen Frauenverehrung der Minnesänger und dem damit zusammenhängenden Marienkultus zu erklären ist. Er hat sich bis tief in das 15. Jahrhundert hinein erhalten und der ganzen deutschen Plastik sein Gepräge gegeben. Er ist sogar zu Ende des 19. Jahrhunderts wieder aufgetaucht und hat einem müde und unproduktiv gewordenen Zeitalter, das von einer Nachahmung zur anderen schwankte, ein paar Jahre lang als Vorbild in Kunst und Mode gedient.

Das Beste, was die Frühzeit der gotischen Plastik in Deutschland hervorgebracht hat, ist an den Münstern zu Freiburg und Straßburg zu finden. Die Freiburger Skulpturen sind künstlerisch wertvoller, weil sie der romanischen Kunst näher stehen, die Straßburger dafür charakteristischer für den Geist der gotischen Plastik. In den Gestalten der Ecclesia, der triumphierenden Kirche (Abb. 303), am Nordportal und der Synagoge, des besiegten Judentums, am Südportal des Querschiffs zeigt er sich in seiner ersten Entwickelung, in den Standbildern der klugen und thörichten Jungfrauen, denen der teuflische Versucher ein Kleinod darbietet (Abb. 304), am Südportal der Fassade bereits mit allen seinen Tugenden und Fehlern, mit den dem menschlichen Körperbau widersprechenden Krümmungen und Windungen der Gestalt, mit der konventionellen Behandlung der Gewänder, die den Körper nicht mehr durchscheinen lassen, und dem gefälligen Lächeln, das hier noch etwas bedeutet, aber sehr bald zu einer ständig wiederkehrenden Grimasse ausartet. Als Ausartung empfinden wir sie, die Zeitgenossen der Künstler haben aber sicherlich anders darüber gedacht und in diesen ewig lächelnden Figuren die Sinnbilder eines goldenen Zeitalters gesehen, das ihnen als das höchste Ideal ihres Sehnens, aber unerreichbar erschien.



Abb. 303. Standbild der Ecclesia (Kirche) am nördlichen Querschiffportal des Straßburger Münsters.



Abb. 304. Der Versucher und die thörichten Jungfrauen. Standbilder an der Fassade des Straßburger Münsters.

Wurde durch diese Bildwerke der ideale Sinn der Zeit befriedigt, so thaten es die Künstler, die das Zeitliche verewigen sollten, auf andere Weise. Das Grabmal, das das Bild des Toten seinen Nachkommen zu erhalten hatte, war seit dem mächtigen Aufblühen der Städte und des Bürgertums nicht mehr das Vorrecht der Herrscher und Edlen. Neben Fürsten und Rittern suchten und fanden auch Bürger, die durch Handel und Gewerbe reich geworden waren, ihre bevorzugten Ruhestätten innerhalb der Kirchen, und in ihrer künstlerischen Ausschmückung blieben sie hinter denen der Fürsten, der hohen Geistlichkeit und des Adelstandes nicht zurück. Anfänglich gab es nur zwei Arten von Grabdenkmälern, Hochgräber, die gewöhnlich in den Kapellen des Chors und der Seitenschiffe aufgestellt wurden, und einfache Grabplatten, die entweder an den Pfeilern und Mauern befestigt oder in den Fußboden der Kirchen zur Bezeichnung der Gruft eingelassen wurden. Aus



Abb. 305. Grabmal (von oben gesehen) des Landgrafen Ludwig des Friedfertigen von Hessen († 1458) in der Elisabethkirche zu Marburg.

dem Umstande, daß auch die liegend auf den Deckeln der Sarkophage oder auf den Grabplatten dargestellten Figuren in Haltung und Faltenwurf der Gewänder so erscheinen als ob sie stehen, darf man wohl schließen, daß das aufrechte Wandgrabmal die ursprüngliche Form gewesen ist, die dann ohne weiteres Nachdenken für die liegenden Figuren nachgeahmt wurde, vielleicht aber auch in der tieferen Absicht, daß die Künstler die Verstorbenen so darstellen wollten, als ob sie sich zu jeder Zeit für den Auferstehungsruf bereit hielten. Aus dieser Absicht würde sich auch die häufige Anbringung von Spitzbogen oder kunstvollen Baldachinen über den Häuptern der Verstorbenen erklären, die die Künstler einfach von den draußen neben den Portalen stehenden Figuren übernommen haben (Abb. 305). Wie das Hochgrab sich allmählich, schon in der letzten Zeit des Mittelalters, zu einem umfangreichen architektonischen Aufbau auswuchs, so erweiterte sich auch das Wandgrab in gleichem Maße. Die höchste künstlerische Ausbildung erfuhren beide Gattungen dann im Zeitalter der Renaissance.

Neben der Steinplastik beteiligte sich schon frühzeitig der Erzguß an der Herstellung von Grabmälern, zuerst freilich nur an einfachen Grabplatten. Wenn sie in den Fußboden der Kirche eingefügt wurden, waren sie Beschädigungen ausgesetzt, vor denen sie selbst die natürliche Ehrfurcht eines jeden Lebenden vor dem Tode nicht schützte. Aus diesen Erwägungen mag die im nördlichen Deutschland entstandene Abart von Grabplatten entstanden sein, die nur aus glatten Messingtafeln bestanden, in die die Darstellungen in voller künstlerischer Freiheit und auch mit dem reichsten Aufwand architektonischer Einfassung eingeschnitten wurden. Die vertieften Linien der Zeichnung wurden mit einer schwarzen Masse ausgefüllt, so daß sie sich in vollkommener Deutlichkeit von dem blanken Grunde abhoben. Da diese Grabplatten von Norddeutschland auch nach anderen Ländern ausgeführt wurden, muß diese Erfindung einem auch anderwärts empfundenen Bedürfnis entgegengekommen sein.



Abb. 306. Holzstandbild der heil. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.

Über der Ehrung der Toten durfte beim Schmuck der gotischen Kirchen das Andachtsbedürfnis der Lebenden nicht vernachlässigt werden. Die vielfältigen Mächte, die sich im Papsttume vereinigen, hatten schon frühzeitig gelernt, die Seelen der Menschen durch die Einwirkung auf ihre Sinne zu meistern. Die Kirche sollte ihnen der erste und letzte Gedanke des Tages bleiben, und dazu mußte sie ihnen eine freundliche, einladende Stätte sein. In dem Grade, als der Gottesdienst durch die ins Unendliche gesteigerte Fülle seiner Diener zu einem überaus umständlichen Ceremoniell geworden war, wuchs auch das Ausstattungsbedürfnis der Kirchenräume. Zu dem Hauptaltar gesellte sich eine Menge von Nebenaltären, deren Stiftung keinen Grenzen unterlag. Dazu kamen die Pulte für die Evangelienvorlesung und für die Sänger, die Predigtstühle und Kanzeln, die Tabernakel und Sakramentshäuschen, die Beichtstühle und das Chorgestühl für die Geistlichkeit. Es ist bezeichnend, daß letzteres eine Hauptrolle in der bildenden Kunst gespielt hat, daß es wesentlich dazu beigetragen hat, die Holzbildhauerei zu entwickeln und zu fördern und daß vielleicht erst aus dieser liebevollen Pflege der Sitzgelegenheiten für die geistlichen Herren die erstaunliche Kunstfertigkeit hervorgegangen ist, die die deutsche Bildnerei in der Holzschnitzerei errungen hat. Der Glaube, daß der Weg zum Himmel nur durch die Dienstfertigkeit der Geistlichen gefunden werden könnte, war noch so fest begründet, daß Künstler und Laien wetteiferten, sich zunächst den Mittlern auf Erden möglichst angenehm zu machen.

Die Künstler und mit ihnen die Kunst haben daraus sicherlich den größten Nutzen gezogen. Die Künstler durften, auf fromme Spender gestützt, bisweilen ihre kühnsten Entwürfe zur Ausführung bringen. Das geschah aber in größerem

Umfange erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, seitdem die deutsche Kunst unter dem Einflusse einer unbefangenen und frischen Naturanschauung zu einer neuen Blüte gediehen war, die ihren Höhepunkt im 16. Jahrhundert erreichte. Das gilt zunächst nur von der Plastik und der Malerei, da die Architektur noch lange an den gotischen Konstruktions- und Zierformen festhielt und diese auch nicht aufgab, als der neue Stil über die Alpen in die nordischen Länder gedrungen war. Die vornehmsten Denkmäler der spätmittelalterlichen Stein-, Erz- und Holzplastik gehören daher bereits jenem Zeitalter der Kunst an, das wir nach langer Gewöhnung als das der Renaissance bezeichnen. Doch hat die Holzschnitzerei bereits unter der Herrschaft des gotischen Stils einige ausgezeichnete Werke hervorgebracht, unter denen eine kleine Holzstatue der heiligen Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg mit dem Modell der Kirche in der Linken und einem Brotlaib, den sie dem lahmen Bettler zu ihren Füßen reicht, in der Rechten an erster Stelle zu nennen ist (Abb. 306). Noch ist in der Behandlung der reichen Gewandung nichts von jener Manieriertheit zu sehen, die sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in der Nachahmung der scharfgebrochenen, eckigen Falten nicht genug thun konnte, die die Künstler anfangs der schwere Atlas- und Sammetstoffe bevorzugenden Modetracht abgesehen hatten und dann in gedankenloser Gewöhnung bis zum Absterben der gotischen Kunst zum Schaden der sonst angestrebten Naturwahrheit beibehielten. Sonst ging ihnen die Nachbildung der Natur über alles. Darum wurden auch alle Holzschnitzereien vollständig bemalt, meist in den Farben der Wirklichkeit. Nur die Gewänder der Heiligen wurden zu ihrer besonderen Ehrung häufig vergoldet.

Nach dem Vorgange der romanischen Bildnerei wurden auch in der gotischen Zeit alle zum Kircheninventar gehörigen Gegenstände und Geräte, außer den Chorstühlen und Altären auch die Taufsteine, dann die Reliquienschreine, Monstranzen, Kelche, Bischofsstäbe, Kronleuchter, Rauchfässer u. s. w. mit reichem plastischen Schmuck versehen, wobei anfangs noch, dem Entwickelungsgange der Architektur entsprechend, romanische Grundformen neben gotischen Zierformen angewendet wurden (Abb. 307).



Abb. 307. Reliquienschrein des heiligen Suitbert in der Stiftskirche zu Kaiserswerth.

Das wichtigste Ereignis auf dem Gebiete der **Malerei** in diesem Zeitraume war das Hervortreten der **Tafelmalerei** und ihre rasche Entwickelung zu einer selbständigen Kunstgattung, die sich von der Architektur frei machte und sich ihre eigenen Gesetze gab. An den Altarschreinen, an denen sie sich, wie wir oben gesehen haben, zuerst bethätigte, hat sie nur eine Nebenrolle gespielt. Wie die in Holz geschnitzten Hauptdarstellungen dieser Altarwerke mit ihren zahlreichen Figuren mehr Gemälden als plastischen Kunstwerken glichen, so suchte die als Ergänzung dienende Malerei wieder mit der Bildnerei zu wetteifern, indem sie die Figuren möglichst plastisch darzustellen suchte und die der Farbe innewohnende Kraft nicht ausnutzte. Mehr plastisch als malerisch gedacht und ausgeführt sind auch die Bilder, die uns von der Thätigkeit der durch Kaiser Karl IV. ins Leben gerufenen **Prager Schule** übrig geblieben sind. Obwohl in Tempera (Leimfarben) auf Holz gemalt, sollten diese Bilder, die sich teils noch an ihren Bestimmungsorten, in der Marien- und Kreuzkapelle in Schloß Karlstein in Böhmen, teils in der kaiserlichen Galerie in Wien befinden, nur als Ersatz für Wandgemälde dienen, und sie bewegen sich demnach auch in dem hergebrachten Stile der Wandmalerei.



Abb. 308. Der heilige Ambrosius. Tafelgemälde von Meister Theodorich. In der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. Nach einer Photographie v. J. Löwy in Wien.

Einen Fortschritt bezeichnen sie nur in der Charakteristik, die nach Kraft und geistiger Vertiefung strebte, namentlich in einer langen Reihe von Halbfiguren von Aposteln, Kirchenvätern und männlichen und weiblichen Heiligen, die den zusammenhängenden Wandschmuck der Kreuzkapelle bilden (Abb. 308). Neben dem aus Straßburg berufenen Nicolaus Wurmser war Theodorich von Prag der von den Zeitgenossen hochgerühmte Hauptmeister der Prager Schule, dem jene Bilderreihe zugeschrieben wird. Für die Weiterentwickelung der Malerei im eigentlichen Sinne hat die Prager Schule aber nichts gethan. Diese That vollzog sich in Köln und in den Gegenden des Niederrheins, die von dieser durch geistliche Macht und weltliche Güter zu höchstem Ansehen gelangten Stadt beherrscht wurden.

Die Anfänge dieser neuen Malerei in Köln knüpfen sich an einen Meister Wilhelm, der von dem Magistrat in Köln mit Malerarbeiten jeglicher Art im großen und im kleinen, mit Wandgemälden, mit Bildern für Fahnen und Wimpel und mit Miniaturen für geschriebene Bücher beschäftigt wurde. Seine Leistungen müssen für die damalige Zeit außerordentlich gewesen sein, da selbst ein zeitgenössischer Geschichtsschreiber, der Chronist von Limburg an der Lahn, des Künstlers und seiner Arbeiten gedacht hat, sogar in einer bei Chronisten sonst nicht üblichen Begeisterung. Seines Gleichen sei damals in der ganzen Christenheit nicht gewesen, „also künstlich malte er jedermann ab als wenn er lebte.“ Aber nicht in der Nachbildung der Wirklichkeit hat die kölnische Malerschule ihren Ruhm gesucht und gefunden, sondern in einem poetischen Idealismus, der die Natur der gemeinen Wirklichkeit zu entrücken strebte. Von den Werken des Meisters Wilhelm selbst sind uns nur spärliche Reste von Wandmalereien aus dem oberen Rathaussaale, wo er die neun guten Helden als nachahmungswürdige Vorbilder dargestellt hatte, übrig geblieben (einige Köpfe im Museum zu Köln), desto mehr aber von Werken der Tafelmalerei, die die von ihm begründete Schule noch zu seinen Lebzeiten oder bald nach seinem Tode (1378) hervorgebracht hat. Wenn er nicht noch selbst daran beteiligt gewesen ist, so lebt doch in diesen Bildern sein Geist. Mit einer Ausnahme, einem großen aus der Klarakirche in Köln stammenden Altarwerk mit Darstellungen aus dem Leben Jesu (jetzt im Kölner Dom), sind es durchweg kleine Andachtsbilder, die für den Schmuck der Altäre in den Hauskapellen der kölnischen Patrizier gemalt worden waren. Umfangreiches Schnitzwerk architektonischen Charakters wäre in diesen engen Räumen, wo die stille Andacht ihre Einkehr halten wollte, nicht am Platze gewesen. Damit trat die Malerei in den Vordergrund und sie wußte so beredt zu den Andächtigen zu sprechen, daß ihre natürliche Sprache schnell verstanden wurde. Schon durch ihren Lieblingsgegenstand, die Madonna, die den mittelalterlichen Menschen verehrungswürdiger geworden war, als der Heiland selbst. Allgemach hatte sich der halb romantische, halb derb-sinnliche Frauenkultus mit der Marienverehrung so innig verschmolzen, daß Göttliches und Weltliches nicht mehr zu trennen waren, und in der unermüdlichen Schilderung des Marienideals, das zugleich das deutsche Frauenideal ist, haben die kölnischen Maler das Endziel ihres Strebens gesehen. Sie haben denn auch die Befriedigung gehabt, daß sie an lieblicher Anmut von den Meistern späterer Zeit nicht übertroffen, wenn auch oft nachgeahmt worden sind. In ihren Bildern hat zugleich die geistige Bewegung ihren Abschluß gefunden, die mit dem Minnesang, dem höfischen Heldenepos und der geistlichen

Lehrdichtung begonnen hat. Nicht in den Miniaturen der älteren Handschriften, sondern in den Bildern der kölnischen Malerschule hat der Frühling des Minnesangs eine ebenbürtige Verkörperung durch die Kunst erhalten. Wie ein scheuer Jüngling, der auf den Fluren das Schönste sucht, womit er seine Liebe schmücken kann, haben auch die kölnischen Maler alles aufgeboten, um die Landschaften, in denen sie ihre Madonnen mit dem Kindlein ruhen ließen, mit allen Reizen der Natur auszustatten. Jede Blume, jeden Grashalm bildeten sie getreulich der Natur nach, und diese mühsam zusammengesuchten Herrlichkeiten woben sie wie die Fäden eines Teppichs ineinander, um sie der gebenedeiten Gnadenmutter unter die Füße zu breiten.

Diesem poetischen Drange ist es zu danken, daß sich das Malerische früher entwickelte als das Zeichnerische, die Empfindung lebhafter als der Ausdruck des Charakters. Die Madonna selbst verflüchtigte sich zu einem überaus anmutigen, aber unpersönlichen Gebilde, das nur im allgemeinen den landläufigen Schönheitstypus wiederspiegelt, und an dem nackten Kinde trat die mangelhafte Kenntnis des Körpers immer auffälliger hervor. Für diese Mängel entschädigte aber reichlich der malerische Reiz. Zum erstenmal zeigt sich ein Gegensatz zwischen Licht und Schatten, wurde die Farbe, je nachdem sie mehr oder weniger dem Lichte ausgesetzt wurde, heller und dunkler, und aus diesem Gegenspiel erwuchs die köstliche Errungenschaft der Modellierung durch die Farbe, die bisher die Bildhauerkunst allein besessen hatte.

Innerhalb der altkölnischen Malerei, deren zahlreichste Denkmäler sich in den Kirchen und Museen Kölns erhalten haben, unterscheidet man eine ältere und eine jüngere Schule. Die ältere ist von jenem Meister Wilhelm ausgegangen. Ein kleiner Flügelaltar, der in der Mitte die Madonna mit einer Bohnenblüte in der Hand, auf den Flügeln links die heilige Katharina und rechts die heilige Barbara darstellt (Abb. 309), eine ähnliche Madonna mit der Bohnenblüte im Germanischen Museum zu Nürnberg, eine Madonna mit dem Kinde auf blumiger Wiese, von weiblichen Heiligen umgeben, im Berliner Museum und eine heilige Veronika mit dem Schweißtuche Christi in der Alten Pinakothek zu München sind ebensosehr bezeichnend für den künstlerischen Charakter der älteren Schule wie für den Umkreis ihrer Darstellungen. Der Hauptmeister der jüngeren Schule ist Stephan Lochener, der aus Meersburg am Bodensee stammte, aber schon frühzeitig nach Köln gekommen war, wo er, wie wir aus Urkunden wissen, vielfach für den Magistrat thätig war und 1451 in hohem Wohlstande starb. Sein berühmtestes Werk, ein Flügelaltar mit der Anbetung der heiligen drei Könige in der Mitte, kurzweg das „Kölner Dombild" genannt, ist uns noch erhalten. Ursprünglich für die 1426 eingeweihte Kapelle des Rathauses gemalt, ist es 1810 nach der Agneskapelle des Doms überführt worden. Der Ruhm dieses Bildes war im 15. und 16. Jahrhundert so weit gedrungen, daß Albrecht Dürer während eines Aufenthaltes in Köln auf seiner Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520 „zwei Weißpfennig" opferte, um



Abb. 309. „Madonna mit der Bohnenblüte." Flügelaltärchen im Museum zu Köln.



Abb. 310. Das Kölner Dombild. Altargemälde von Stephan Lochener. Im Dom zu Köln.

sich die Tafel des Meisters Stephan aufsperren zu lassen. Wenn die Flügel geschlossen waren, zeigten sie auf den Außenseiten die Verkündigung Mariä, rechts den Engel und links die gebenedeite Jungfrau in ihrem Gemach vor dem Betpult knieend. Auf den Innenseiten der Flügel war links die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, rechts der heilige Gereon mit den Märtyrern der thebaischen Legion dargestellt (Abb. 310). Mit den obersten Schutzpatronen der Stadt, den heiligen drei Königen, deren Gebeine auf wunderbare Weise nach Köln gekommen waren, waren also auch die vornehmsten unter den anderen in Köln besonders verehrten Heiligen vereinigt worden. Auf das Mittelbild hatte Meister Stephan seine höchste Kraft verwendet und damit alles übertroffen, was die gleichzeitige Malerei, die italienische mit inbegriffen, an Farbenpracht und an Feinheit der malerischen Behandlung zu leisten vermochte (Abb. 311). Alle Einzelnheiten sind mit gleicher Liebe durchgeführt, die Köpfe, in denen sich bereits eine große Mannigfaltigkeit der Charakteristik zeigt, die prächtigen, den Modetrachten der Zeit getreulich nachgebildeten Gewänder, die Waffen, die



Abb. 311. Anbetung der heiligen drei Könige. Mitteltafel des Kölner Dombildes.



Abb. 312. Wunder des heiligen Franz von Assisi. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. Von Giotto.

Kostbarkeiten, die die Weisen aus dem Morgenlande gebracht haben, der Teppich, den zwei Engel hinter der Madonna aufgespannt halten, und die Blumen und Pflänzlein, die aus dem Grasteppich emporsprießen. Alle diese Einzelwirkungen wie die wunderbare Gesamtharmonie des Ganzen, die poetische Stimmung, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt dem Beschauer mitteilt, werden allein der Farbe verdankt. Nur der goldene Hintergrund und das reiche Maßwerk der die Bilder oben abschließenden, in Holz geschnitzten Bogenreihe erinnern noch an die Rolle, die Architektur und Plastik bisher auf diesen Altarschreinen gespielt hatten.

Im Kölner Dombild hat die altkölnische Malerschule den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht. Über die Schilderung eines schönen Menschendaseins in friedvoller Ruhe hinaus- und zum Dramatischen oder gar Leidenschaftlichen überzugehen, war ihr versagt. Wo sie es in Passions- oder Märtyrerdarstellungen versuchte, verfiel sie in Roheit und Karikatur, die zu den lieblichen Schilderungen des Paradiesesfriedens in unerfreulichem Gegensatz stehen. Die weitere Vollendung der Malerei, ihre völlige Einkehr in die Natur blieb der niederländischen Schule unter der Führung der Brüder van Eyck vorbehalten, deren Thätigkeit bereits der folgenden Epoche angehört.

Im Gegensatz zur deutschen hat die italienische Malerei ihre eigenen, aus dem Volksgeiste entsprungenen Kräfte zuerst in Wandbildern gezeigt und gestählt, neben denen die Tafelgemälde lange Zeit von geringerer Bedeutung waren. Die Freskomalerei war von jeher eine spezifisch italienische Kunstübung gewesen, und ihre Pflege wurde auch durch das Eindringen der Gotik nicht unterbrochen, da, wie wir gesehen haben, die Wandflächen in den Kirchen nicht wie in Deutschland durch das neue Bausystem geschmälert wurden. Bis tief in das 13. Jahrhundert hinein hatte die italienische Malerei noch ganz und gar unter byzantinischem Einfluß gestanden und war zuletzt in eine geist- und seelenlose Manier versunken. Die gewaltige That, die sie von dieser Herrschaft befreite, knüpft sich an den Namen des Giotto di Bondone (geboren um 1266 im Dorfe Colle bei Florenz, gestorben 1337). Sein Lehrer soll der Florentiner Giovanni Cimabue gewesen sein, der sich, wie wir aus einer Strophe des mit Giotto eng befreundeten Dante wissen, für den größten Maler seiner Zeit hielt. Man hat ihn deshalb auch lange Zeit für den Erneuerer der italienischen Malerei gehalten, und wenn auch die wenigen Werke, die man ihm mit einiger Sicherheit zuschreiben kann (das bedeutendste ist eine thronende Maria in Sa. Maria Novella in Florenz) eine gewisse

Größe und Hoheit der Auffassung und ein Streben nach seelenvoller Anmut erkennen lassen, so war er doch im allgemeinen noch in den byzantinischen Regeln befangen. Das Verdienst, die italienische Malerei wieder zur Wirklichkeit, zur Beobachtung des Lebens geführt und ihr damit die freie Bahn zu einer Entfaltung ihrer Kräfte auf völlig neuem Grunde geschaffen zu haben, darf Giotto für sich allein in Anspruch nehmen.

Giotto, der sich auch als Architekt und Maler bewährt hat, ist in vielen Städten Italiens von Padua bis Neapel thätig gewesen. Die Hauptwerke, an denen sich die Entwickelung seines Stils bis zu jener eigentümlichen Größe verfolgen läßt, die das Merkmal der von ihm begründeten modernen Monumentalmalerei geworden ist, sind aber nur in Assisi, Padua und Florenz zu suchen. Bei der Ausmalung der zum Gedächtnis des heiligen Franziskus erbauten Kirche zu Assisi, die aus einer die Gebeine des Heiligen enthaltenden Unterkirche und einer



Abb. 313. Aus den Wandgemälden Giottos in der Arenakapelle zu Padua: Die Anbetung der drei Weisen. Nach einer Aufnahme von C. Naya in Venedig.

seinem Kultus geweihten, einschiffigen Oberkirche besteht, hat er zuerst seine Eigenart in langsamem Heranreifen offenbart, anfangs wohl noch unter der Leitung Cimabues, der als der berühmteste Meister seiner Zeit mit geringeren Kunstgenossen mit der Ausführung der umfangreichen Arbeit betraut worden war. Der Predigt, mit der die Franziskanermönche auf die Gemüter der Menschheit einzuwirken suchten, sollte die lebendige Anschauung zu Hilfe kommen. Was im Norden der Plastik vorbehalten war, sollte im Süden, wo das Auge nach der Farbe verlangt, die Malerei bewirken. Der Erdenwandel des Ordensstifters, den die durch seine Predigt und sein Beispiel mit einem neuen sittlichen und religiösen Ideal erfüllten Gläubigen in ihrer Begeisterung als einen Wohlthäter der ganzen Menschheit priesen, und seine Wunderthaten im Leben und nach dem Tode waren die bildlichen Darstellungen, die zunächst für die Franziskaner in Frage kamen, nachdem durch eine Reihe von Gemälden aus dem Alten Testament und der Geschichte Christi an den oberen Wänden des Längsschiffs der Oberkirche einer höheren Pflicht genügt worden war. Der Raum der unteren Wände wurde mit 28 Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franziskus ausgefüllt, bei deren Ausführung Giotto allmählich zu einer völlig neuen Auffassung der Menschendarstellung durch die Kunst kam (Abb. 312). In der Erzählung geschichtlicher Vorgänge hatten die byzantinischen Maler bereits eine gewisse Fertigkeit erreicht, aber es fehlte ihnen der künstlerische Sinn, der die Fülle

der Figuren zu bemeistern, das Unwesentliche von dem Wesentlichen zu trennen weiß. Diesen Sinn hat zuerst Giotto gezeigt, indem er sich zur Erzählung seiner Geschichten mit wenigen, aber viel bedeutenden Figuren begnügte, indem er dadurch zu einem klaren Überblick kam und an die Stelle der zwecklosen Zusammenhäufung von Figuren ihre wirksamere Gliederung und Sonderung in Gruppen treten ließ. So wurde aus der breitspurigen Erzählung das Drama, die lebendige Anschauung einer Handlung, und das dramatische Element in die bildende Kunst nach dem Untergange der Antike wieder eingeführt zu haben, ist eines der Hauptverdienste Giottos. Damit hängt es zusammen, daß er alles Kleinliche abwarf, das seinen Vorgängern in der Kunst eigen gewesen war, in der Bildung der menschlichen Figuren wie in der Behandlung ihrer Gewänder, die er wieder im großen Stile der Antike sah und wiedergab. Der Natur wirklich ganz nahe zu kommen, war ihm noch nicht vergönnt. Dazu fehlte es ihm vor allem an der gründlichen Kenntnis des menschlichen Körpers, der Perspektive und anderer unentbehrlicher Hilfsmittel der Malerei. Aber er hat doch einen so hohen Grad von Natürlichkeit erreicht, daß das künstlerische Ideal seiner Zeitgenossen damit erfüllt war. Was ihm an echter Naturwahrheit oder vielmehr an der Genauigkeit in der Nachbildung der Natur noch fehlte, haben die Jahrhunderte nach ihm erreicht. Zu einer stärkeren monumentalen Wirkung bei gleicher Einfachheit in der Verwendung der künstlerischen Darstellungsmittel sind sie aber nicht gelangt.

Den Höhepunkt seines Schaffens hat Giotto in den 38 Gemälden aus dem Leben Mariä und Christi erreicht, mit denen er von 1303—1306 die beiden



Abb. 314. Der Glaube. Wandbild von Giotto in der Arenakapelle zu Padua.

Längswände der auf den Trümmern des alten Amphitheaters in Padua erbauten Kapelle Sa. Maria dell' Arena geschmückt hat (Abb. 313). Hier hat sich seine Kunst völlig abgeklärt. Wie bedeutungsvoll auch Architektur und Landschaft bisweilen mitsprechen, so tritt doch das Menschliche mächtig hervor, und dieses stellt sich zugleich, trotz einzelner Ansätze zum Charakteristischen, als etwas Typisches dar. Aber es ist doch etwas Lebendiges, das gewaltig über die byzantinischen Schemen hinausgewachsen ist, und so konnte aus diesem neu geschaffenen Typus das Individuelle und zuletzt die Natur selber entsprießen. Giotto ist später noch einmal in Assisi thätig gewesen, in der Unterkirche, wo er an den Wänden des rechten Querschiffs in drei Reihen von Bildern übereinander wiederum die Hauptmomente des Lebens Christi darstellte und die vier Felder des Deckengewölbes mit figurenreichen Gemälden schmückte, der Verklärung des heiligen Franziskus



Abb. 315. Die Arbeit Adams und Evas.
Relief von Andrea Pisano am Glockenturm des Doms zu Florenz.

und den allegorischen Darstellungen der drei Gelübde des Franziskanerordens: Armut, Keuschheit und Gehorsam. Auch diese Allegorien wußte Giotto durch die Kraft seiner Darstellung lebendig und verständlich zu machen, wenn er dazu auch einer hie und da verwirrenden Überfülle von Figuren bedurfte. Für die Verkörperung abstrakter Begriffe hatte Giotto auch sonst ebenso große Neigung wie Geschick. Seine Allegorien von Tugenden und Lastern, die er neben den Bildern aus dem Leben Mariä und Christi in der Arenakapelle zu Padua gemalt hat, sind für die folgende Zeit vorbildlich geworden (Abb. 314).

Das vierte der großen Freskowerke, die uns von Giotto übrig geblieben sind, befindet sich in der Franziskanerkirche Sa. Croce in Florenz. Es sind zwei Bilderreihen, mit denen der Künstler etwa in der Zeit von 1318—1328 zwei Kapellen ausgeschmückt hat. Die Bilder der einen sind wiederum seinem Lieblingsheiligen, Franz von Assisi, gewidmet, und in denen der anderen Kapelle hat er einige Momente aus dem Leben Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten dargestellt. Es sind die letzten, aber auch die vollendetsten seiner Schöpfungen, in denen er alle großen Mittel seiner Kunst zu höchster Reife entfaltet hat.

Nach mehrjähriger umfangreicher Thätigkeit in Neapel, von der sich aber nichts erhalten hat, wurde Giotto 1332 nach Florenz berufen, wo ihm das Vertrauen seiner Mitbürger die Fortführung eines großen Werkes, das allen am Herzen lag, des von Arnolfo di Cambio begonnenen Dombaus übertrug. Wir kennen Giotto als Architekten nur nach den gemalten Architekturen auf seinen Bildern. Er muß aber auch als ausführender Architekt thätig gewesen sein, da ihn sonst die Florentiner nicht mit einem so verantwortungsvollen Amte betraut haben würden. Eine wesentliche Förderung kann



Abb. 316. Die Abgesandten der Pharisäer vor Johannes dem Täufer. Von Andrea Pisanos Erzthür am Baptisterium zu Florenz.



Abb. 317. Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa, vollendet 1260.

der Dombau durch ihn nicht erfahren haben, da er schon am 8. Januar 1337 starb. Aber von dem 1334 begonnenen Glockenturme, für den er den ersten Entwurf geliefert hat, sah er noch den Unterbau bis zur ersten Reihe der ihn auf allen vier Seiten umgebenden Reliefs emporsteigen. Auch für einen Teil dieser Reliefs, die in der unteren Reihe die menschliche Thätigkeit in Ackerbau, Viehzucht, Handwerk, Kunst und Wissenschaft, in der oberen Reihe die sieben Haupttugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit u. a. m. nicht durch kühle Allegorien, sondern durch realistische Bilder aus dem Leben darstellen, hat er noch die Entwürfe geschaffen, und einige soll er sogar selbst modelliert haben. Ihre Ausführung in Marmor erfolgte durch Andrea Pisano, der nach Giottos Tode auch den Bau des Turmes fortsetzte. Obwohl die plastische Gestaltung der Giottoschen Entwürfe sicherlich sein eigenes Werk ist, zeigen sie doch in ihrem eigentümlichen Stil,



Abb. 318. Die Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa.

der schlichte Naturwahrheit mit feinem Schönheitsgefühl verbindet, und in ihrer malerischen Auffassung deutlich die Einwirkung der Giottoschen Kunst (Abb. 315). Diese hatte Andrea Pisano schon empfangen, bevor er nach Florenz gerufen wurde, um dort eine eherne Thür für das Baptisterium anzufertigen. 1330 hatte er die Modelle dazu vollendet, und 1336 war der Erzguß fertig. Jeder Flügel dieser jetzt an der Südseite befindlichen Thür enthält vierzehn kleine, von gotischen Vierpässen eingerahmte Reliefdarstellungen, von denen zwanzig die Geschichte Johannes des Täufers erzählen, ganz in der schlichten, knappen Art Giottos, die den Vorgang in wenigen Figuren zu lebendigster Anschauung bringt, als ob ihn der Beschauer miterlebt (Abb. 316). In diesen Reliefs wie in denen des Glockenturms sind bereits alle Keime enthalten, aus denen sich die florentinische Plastik des 15. Jahrhunderts zu ihrer stolzen Höhe entwickelt hat.

Andrea Pisano war ein Schüler des Giovanni Pisano gewesen, dessen Vater Niccolo Pisano (geboren um 1206, gestorben 1280) an der Spitze der neuen Entwickelung der Plastik in Mittelitalien steht. In Toskana waren, wie wir gesehen haben, die ersten Regungen des altitalischen Geistes wieder zum Vorschein gekommen, waren die ersten Versuche gemacht worden, die Herrschaft des byzantinischen Stils zu brechen. Sie völlig zu verdrängen gelang Niccolo Pisano, der zuerst wieder auf nationale Vorbilder zurückgriff, auf die Überreste der etruskischen und spätrömischen Plastik, die er in Pisa vor Augen hatte, auf römische Sarkophage und Vasen und auf etruskische Aschenkisten. Ihren figürlichen Darstellungen entnahm er viele Motive für die sechs Reliefs aus der Geschichte Christi, mit denen er die Brüstung der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, seines Meisterwerks, schmückte (Abb. 317 u. 318). In ihrem architektonischen Ausbau steht die Kanzel unter dem Einfluß der gotischen Bauweise. Nur die säulen-

tragenden Löwen sind italischen Ursprungs, vielleicht ebenfalls Erinnerungen an die antike Kunst wie die Reliefs der Kanzelbrüstung. Durch eine rein äußerliche Nachahmung der Antike, wie sie Niccolo Pisano in diesen Reliefs, wenn auch mit großem technischen Geschick und mit sicherem Verständnis für das Große in der antiken Kunst versucht hatte, wurde ein wirklicher Fortschritt noch nicht erreicht. Diese „Renaissance des klassischen Altertums" war verfrüht, weil sie sich nicht auf ein ausreichendes Naturstudium stützen konnte. Diesen Mangel hat Niccolo Pisano noch selbst empfunden, und er strebte auch an seinem zweiten Hauptwerke, der 1266—1268 ausgeführten Marmorkanzel im Dome zu Siena, nach einer stärkeren Annäherung an die Natur, was freilich auch, da er sich nicht mehr so streng an seine römischen Vorbilder hielt, eine größere Unvollkommenheit in der Ausführung zur Folge hatte. Sein größerer Sohn, Giovanni Pisano (geboren um 1250, gestorben um 1328), der schon als Jüngling an dieser Kanzel mitgearbeitet hatte, hat dann das Prinzip des Naturalismus, den Eindruck möglichst vollkommener Lebens- und Naturwahrheit zu erreichen, vollends durchgesetzt, allerdings mit dem Ungestüm der Jugend, die sich in der überquellenden Kraft der Schaffenslust nicht zu zügeln weiß und auch in kleinem Rahmen eine Fülle von Figuren zusammendrängt, über die sich keine Übersicht gewinnen läßt und die darum keinen ruhigen künstlerischen Genuß gewähren. Auch seine Meisterwerke sind zwei Kanzeln, die sich in Aufbau und Ausstattung nicht wesentlich von denen seines Vaters unterscheiden. Die eine, 1301 vollendet, befindet sich in der Kirche San Andrea in Pistoja, die andere, für den Dom zu Pisa gearbeitet, ist nur noch in Bruchstücken (jetzt im städtischen Museum daselbst) vorhanden. An den Reliefs der erstgenannten Kanzel (Abb. 319) sieht man, wie weit sich die Kunst Giovannis von der seines Vaters unterschied. An die Stelle erhabener Feierlichkeit ist das Streben nach vollem Ausdruck des Lebens getreten, überall macht sich die Beobachtung auch der kleinsten Vorgänge nach der Wirklichkeit bemerklich, wie z. B. in der Art, wie die Magd mit sorglich prüfenden Händen das Bad für den neugeborenen



Abb. 319 Mariä Verkündigung und Christi Geburt. Relief an der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja.

Heiland bereitet, und diese Freude an der Beobachtung hat den Künstler gedrängt, von ihren Ergebnissen möglichst wenig zurückzubehalten, unbekümmert um das künstlerische Gleichgewicht seiner Darstellungen. Die Lust des Erzählens drängt alle übrigen Erwägungen zurück, und diese aus der Natur geflossene Beredsamkeit hat auf keinen der jüngeren Künstler einen stärkeren Einfluß geübt als auf Giotto. Durch das Studium der Werke des Giovanni Pisano ist auch seine Erzählungskunst zu ihrer monumentalen Einfachheit herangereift.

Beider Einfluß wurde bald so mächtig, daß sich ihm auch die Künstler von Siena unterwarfen, wo Duccio di Buoninsegna (um 1260—1320) eine Malerschule begründet hatte, die zwar anfangs auch von den Byzantinern abhängig war, aber doch nach einer eigentümlichen seelenvollen Schönheit, nach innigem Gemütsausdruck strebte. Dieser idealen Richtung blieb sie auch später treu. Ihr Hauptvertreter war Simone Martini (1284—1344), dessen Kunst am besten durch das Wandgemälde im Rathause zu Siena veranschaulicht wird, das die Madonna von Heiligen umgeben darstellt. Was die Künstler von Siena vor den florentinischen voraus hatten, war der größere Schönheitssinn, der in dem Zeitalter des aufstrebenden Realismus nicht gering geschätzt werden darf. Die Florentiner mögen auch die Nachteile ihres einseitigen Naturalismus bald erkannt und nach einem Ausgleich gesucht haben. Denn das Höchste, was die italienische Malerei in dieser Zeit errungen hat, ist aus dem Zusammenwirken der von Florenz und Siena ausgegangenen Kräfte entstanden. Dieses tritt uns zuerst in den Tafelgemälden und Fresken der Brüder Pietro und Ambrogio Lorenzetti entgegen, von denen der letztere den Friedenssaal des Rathauses zu Siena mit großen symbolischen Kompositionen geschmückt hat, von denen die am besten erhaltene das gute Regiment der Stadt Siena, die beiden anderen einerseits seine Segnungen, andererseits die Folgen des schlechten Regiments in einer großen Zahl genrehafter Scenen darstellen. An geistiger Bedeutung wie an dramatischer Kraft der Gestaltung und an Leidenschaftlichkeit im Ausdruck der



Abb. 320. Aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa.



Abb. 321. Aus dem „Paradies“, Wandgemälde von Andrea Orcagna in S. Maria Novella zu Florenz.

verschiedenartigsten Empfindungen werden alle diese Bilder aber durch den **Triumph des Todes** übertroffen, den ein uns unbekannter Meister an der inneren Südwand des Camposanto in Pisa, der von Giovanni Pisano erbauten, den Friedhof auf drei Seiten umgebenden Halle, gemalt hat.

Es ist das erhabenste Denkmal der mittelalterlichen Malerei Italiens, in dem sich eine Kühnheit der Phantasie offenbart, die an hohem Fluge hinter der Dantes nicht zurückbleibt, und zugleich die Fähigkeit, neben dem erschütternden Pathos des Todes und aller Schrecken in seinem Gefolge auch die Freuden des menschlichen Daseins im heiteren Lebensgenuß zu schildern, wie er in den Dichtungen eines Boccaccio gepriesen wird. Auf der linken Seite des Bildes sehen wir eine vornehme Jagdgesellschaft mit drei Königen an der Spitze auf einem Ritte durch dunklen Wald plötzlich vor drei offenen Särgen Halt machen, in denen drei halb- und ganz verweste Leichen in königlicher Tracht ruhen. Eine schauerliche Mahnung an die Vergänglichkeit der irdischen Majestät scheinen sie den Lebenden zuzurufen, sich der Eitelkeit und des Hochmuts zu begeben und in Demut nach dem Gesetz zu leben. Denn hinter ihnen ist der Tod, der vor keiner irdischen Größe Halt macht, schon an seinem Vernichtungswerke. In der Gestalt eines Weibes mit Fledermausflügeln und -krallen, die das Gespenstische der Erscheinung erhöhen, saust er, seine Sense schwingend, durch die Lüfte, vorüber an einer Gruppe von Krüppeln und Bettlern, die vergebens nach dem Tode schreien, um sie von ihrem Elend zu erlösen. Haufen von Leichen, aus denen Engel und Teufel die Seelen herausholen, bezeichnen den Weg des Todes, und weiter richtet er seinen Flug auf ein Wäldchen, in dem sich eine Gesellschaft vornehm gekleideter Männer und Frauen zu fröhlicher Unterhaltung niedergelassen hat (Abb. 320). Gerade das junge Paar zur Linken, dessen Herzen sich einander in erster Liebesregung zuneigen, hat sich der Tod als Opfer erkoren. Denn über seinen Häuptern schweben bereits die Genien des Todes, die der Künstler antiken Sarkophagreliefs nachgebildet hat. Ihn haben wir in den Kreisen der pisanischen Maler selbst zu suchen, unter denen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Francesco **Traini** der bedeutendste war. Er war vielleicht der Schöpfer dieses Bildes und des daneben gemalten Weltgerichts, in dem zuerst die großartigen Grundzüge für das gewaltigste aller Dramen gegeben worden sind, an dessen künstlerischer Gestaltung dann zwei Jahrhunderte gearbeitet haben, bis sie durch Michelangelo ihre letzte Vollendung fand.

Ein kräftiges, wenn auch nur kurzes Aufblühen der monumentalen Malerei hat das Beispiel Giottos auch in Padua, einer der Hauptstätten seiner Wirksamkeit, hervorgerufen, wo die innere Ausschmückung von San Antonio, der kurzweg „Santo" genannten Kirche des Schutzpatrons der Stadt, die Künstler lebhaft beschäftigte. Aus ihrer Reihe tritt als besonders charaktervolle Persönlichkeit Altichiero da Zevio aus Verona hervor, der seit 1376 die Kapelle San Felice mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Jakobus und einer Kreuzigung Christi ausmalte, in denen er, an Giotto anknüpfend, bald über diesen hinausging, indem er den physiognomischen Ausdruck der Figuren stärker belebte und vertiefte, eine reichere Färbung anstrebte und erreichte, die Mängel der Perspektive, die bei Giotto oft noch die Illusion stören, zu beseitigen suchte und dabei auch ein reicheres Schönheitsgefühl entwickelte. Alle diese Fortschritte vereinigten sich zu noch größerer Wirkung bei einer zweiten Freskenreihe des Künstlers, die er zusammen mit dem vermutlich auch aus Verona stammenden Jacopo d'Avanzo in der Kapelle San Giorgio auf dem Platze vor dem Santo ausführte. Hier schilderten die beiden Künstler in 21 großen Bildern die Jugendgeschichte Christi, die Kreuzigung, die Krönung der Maria und die Hauptmomente aus den Legenden der hl. Georg, Lucia und Katharina, wobei sie besonders eine außerordentliche Mannigfaltigkeit in der Individualisierung der vielen Hunderte von Figuren offenbarten.

In Florenz war auf dem Gebiete der Malerei Andrea di Cione, bekannter unter seinem Beinamen Orcagna (um 1329—1368), der bedeutendste und zugleich selbständigste Nachfolger Giottos, der ebenfalls über Giotto hinaus nach dem Ausdruck idealer Schönheit strebte. In der von ihm in Gemeinschaft mit seinem Bruder Nardo ausgemalten Kapelle der Familie Strozzi in Santa Maria Novella sind die Darstellungen des Weltgerichts an der Altarwand und des Paradieses mit Christus und Maria auf dem Throne und den Scharen der Seligen unter ihnen (Abb. 321) diejenigen Werke, die „die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen" bezeichnen, die die florentinische Schule jener Zeit erreicht hat, und ebenso bezeichnet das einzige, uns erhaltene plastische Werk Orcagnas, das 1359 vollendete marmorne Tabernakel in der Kirche der ehemaligen Getreidehalle von Orsanmichele, ein großer von einer Kuppel überwölbter Altarbau für ein wunderthätiges Marienbild mit einer Fülle von Statuetten und Reliefs, die letzte und reichste Entwickelungsstufe der italienischen Gotik vor ihrem baldigen Niedergange unter dem Wehen des neuen Geistes, der sich gegen das Ende des 14. Jahrhunderts immer mächtiger zu regen begann. Wie Giotto Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter zugleich, war Orcagna der Vorläufer jener universellen Geister, aus deren Zusammenwirken in Florenz zu Ende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts die neue Kunst geboren wurde und damit das Zeitalter der Renaissance emporstieg.



Abb. 322. Der Dom zu Florenz. Kuppelbau von Filippo Brunelleschi.

Dritte Abteilung.

Die Kunst der Renaissance.

Lange Zeit hat man unter dem von Frankreich überkommenen Namen der **Renaissance**, dem das italienische rinascimento dem Wortsinne nach entspricht, nichts anderes verstanden, als die Wiederbelebung oder eigentlich die Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften unter dem Einfluß der plötzlich wiedererwachten Liebe zum klassischen, d. h. römischen Altertum, unter dem Studium seiner Dichter und Schriftsteller und der immerhin noch beträchtlichen Reste seiner Bau- und Bildhauerkunst. Erst als man die ganze Bewegung, die unter dem Namen der Renaissance zusammengefaßt wurde, übersehen gelernt hatte, erkannte man, daß das Studium des Altertums nur eine der Wurzeln gewesen, denen die neue Blüte der Kunst entsprossen war. Nicht minder bedeutungsvoll war die Erstarkung des Natursinnes, die im Norden Europas, in den Niederlanden und später auch in Deutschland, schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts eine „Wiedergeburt“ der Kunst hervorgerufen hatte, deren Folgen das ganze Jahrhundert lang wirksam blieben und noch lebendig waren, als diese nordische Kunstblüte mit der „Renaissance“ im engeren Sinne, der aus der Nachahmung der Antike auf italienischem Boden erwachsenen Kunst, in Berührung kam.

Die italienische Renaissance ist etwas ganz anderes als die nordische, und auch in Italien war es zunächst nur die Baukunst, die mit Bewußtsein auf die Antike zurückgriff. Die neue Bewegung in der Bildhauerkunst ist aus ähnlichen Bestrebungen hervorgegangen wie in den Niederlanden und in Deutschland, aus dem Verlangen nach stärkerem, innigerem



Abb. 323. Die Capella Pazzi zu Florenz. Von Filippo Brunelleschi.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

Anschluß an die Natur, aus dem heißen Bemühen, der Natur möglichst nahe zu kommen. Wir haben gesehen, daß diese Bewegung von Giovanni Pisano ausgegangen ist, und wir werden sehen, daß sie noch bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts mit dem Geiste der Gotik zu ringen hatte, die zuletzt von allen Seiten als etwas Fremdes und Barbarisches bekämpft wurde. Mit wahrer Erbitterung von den Baukünstlern, die alles Gotische zuletzt „Pfuscherwerk" nannten und im Gegensatz dazu triumphierend auf ihre „gute Baukunst" verwiesen, unter der sie immer nur die neue, aus der Antike abgeleitete verstanden. Die Bildhauer sahen zunächst in der antiken Plastik, von der sie freilich wenig kannten, noch nicht ihr Ideal, obwohl sie von der antiken Kunst im allgemeinen nicht weniger begeistert waren als die Architekten. Als Filippo Brunelleschi (oder Brunellesco), der nach der Erzählung Vasaris von Anfang an zwei große Dinge im Herzen trug, „die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von Santa Maria del Fiore", um 1403 nach Rom ging,



Abb. 324. Der Palazzo Pitti zu Florenz. Von Filippo Brunelleschi.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

um dort die Reste der antiken Baukunst zu studieren und durch Vermessungen der einzelnen Glieder von Grund aus auch als Praktiker kennen zu lernen, begleitete ihn zwar der Bildhauer und Goldschmied Donatello, aber nur um an seinen Vermessungen und Nachgrabungen teilzunehmen. Erst als die weiter ausgedehnten Nachgrabungen ein plastisches Meisterwerk nach dem andern dem Schoße der Erde entrissen, begann die antike Kunst auch auf die Bildnerei der Zeit ihren Einfluß zu üben, und zu Ende des 15. Jahrhunderts waren die Bildhauer schon so weit in dieser Nachahmung vorgeschritten, daß Michelangelo es wagen konnte, ein Werk seiner Hand in der Erde zu vergraben, damit es dann als „echte Antike“ aufgefunden werden konnte.

Über zwei Jahrhunderte dehnt sich die Herrschaft der Renaissance in Italien aus, und danach unterscheidet man in ihrer Entwickelung zwei Perioden, die der Frührenaissance, die das 15. Jahrhundert umfaßt, und die der Hochrenaissance, deren Dauer dem 16. Jahrhundert entspricht. In neuerer Zeit haben sich daneben auch die italienischen Bezeichnungen Quattrocento und Cinquecento — (1)400 und (1)500 — eingebürgert, und danach nennt man die Künstler dieser Periode auch Quattro- und Cinquecentisten. Innerhalb des 16. Jahrhunderts werden dann noch feinere Unterscheidungen gemacht, für die Baukunst sowohl wie für die Plastik, indem man die erste Hälfte des Jahrhunderts als die Zeit der Hochrenaissance, die der zweiten Hälfte als die Zeit der Spätrenaissance kennzeichnet. Aus ihr ist dann als weitere Entwickelung die Barockkunst erwachsen, die bald als eine Ausartung und Verwilderung, bald als eine höhere Entwickelungsform auftrat und die in Italien und danach auch in den meisten übrigen Ländern bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts triebkräftig oder doch herrschend blieb, so daß die Renaissance in ihren letzten Ausläufern eigentlich erst um diese Zeit ihr Ende erreichte. Nachdem die „neue Kunst“ zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Italien über die Alpen gedrungen war, nahm die Entwickelung, vornehmlich in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden, einen ähnlichen Verlauf. Auch dort unterscheidet man in der Baukunst wenigstens zwischen Früh- und Hoch- oder Spätrenaissance, aus der dann unmerklich im Laufe des 17. Jahrhunderts der Barockstil hervorging.



Abb. 325. Der Palast Medici (Riccardi) zu Florenz. Von Michelozzo.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)



Abb. 326. Der Palazzo Strozzi zu Florenz. Von Benedetto da Majano und Simone Cronaca. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

1. Die Frührenaissance in Italien.

Die „Renaissance" im engeren Sinne, die bewußte Wiederbelebung der klassischen Kunst, hat sich in Italien vollzogen, und ihre ersten Thaten sind in Florenz, in Toscana vollbracht worden, wo sich die nationalen Kräfte Italiens schon seit dem frühen Mittelalter gesammelt hatten. An der Schwelle der neuen Zeit steht Filippo Brunelleschi (1377—1446), zugleich der erste der Universalmenschen, an denen Italien während der Renaissance so reich gewesen ist wie kein anderes Land.

Goldschmied und Bildhauer, Architekt und Ingenieur war Brunelleschi im Handwerklichen so geübt wie im Theoretischen, im Entwerfen wie im Schaffen. Und so vielseitig wie er waren alle anderen, die in dieser Zeit etwas bedeuteten und die Kunst und das Können mit raschen Schritten vorwärts brachten. Daß die Renaissancebauten auch heute noch in unvergänglicher Frische und Schönheit auf uns wirken, ist, wie Jakob Burckhardt, der uns zuerst das Wesen der italienischen Renaissance in allen ihren Verzweigungen enthüllt hat, treffend sagt, dadurch bedingt worden, „daß die Meister nicht bloß die Reißfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen." Nachdem in neuerer Zeit die Arbeitsteilung zu einer lässigen Gewohnheit und zuletzt zu etwas Selbstverständlichem geworden war, ist jene Vielseitigkeit der Renaissancekünstler unbegreiflich geworden und auch überflüssig erschienen, und erst als unsere Kunst durch die Abkehrung der erfindenden Künstler von der Technik immer mehr verflachte und zur geistlosen Routine wurde, haben denkende Künstler den Segen handwerklicher Übung wieder schätzen gelernt, und immer größer wird die Zahl derer, die sich in verschiedenen Künsten versuchen und ihre Hände in jeglicher Technik zu üben suchen, in der Hoffnung, dadurch wieder jenen idealen Zustand zu schaffen, der in den Zeiten der Renaissance geherrscht hatte.

An der Schwelle der neuen Baukunst steht als stolzes Wahrzeichen die Kuppel, mit der die Florentiner ihren Dom krönen wollten. So gewaltig schien ihnen dieses Unternehmen, daß sie die ersten Künstler der Zeit zu einem Wettbewerb aufforderten, aus dem Brunelleschi mit seinem Modell 1420 als Sieger hervorging. In sechzehnjähriger Arbeit hat er das staunenswerte Werk vollendet, das das Vorbild aller späteren Kuppeln bis auf die Gegenwart

geblieben ist (Abb. 322). Er selbst hatte sich nach der Kuppel des Pantheons in Rom, dem einzigen vollständig erhaltenen Bauwerk aus der Kaiserzeit, gerichtet. Aber wie selbständig hat er das Vorbild für seinen Zweck behandelt und wie klar hat er gerade in diesem Werke gezeigt, daß er etwas anderes und doch noch Besseres machen wollte als die Alten! Nicht eine kreisrunde Kuppel hat er gewählt, sondern eine achteckige, die auf einem achteckigen Unterbau, dem Tambour, in der Form einer Ellipse emporsteigt, also die halbkugelförmigen Kuppeln der Römer und Byzantiner an Höhenwirkung noch übertrifft. Diese wurde später (1461) noch durch den Zusatz eines zierlichen Aufbaues auf dem durchbrochenen Scheitel der Kuppel, der sogenannten Laterne, gesteigert. Während in diesem Bauwerk, das dem architektonischen Gesamtbilde von Florenz nach dem hochragenden Turm des Signorenpalastes erst einen harmonischen Abschluß in höchstem Wohllaut der Form gegeben hat, mehr die konstruktiven Kräfte wirksam sind, die Brunelleschi seinem klassischen Vorbilde abgesehen, treten in seinen übrigen Bauwerken mehr die antiken Einzelheiten, die Formen der Kapitäle, der Säulen, des Gebälks und der zahlreichen Zierglieder, mit denen die griechisch-römischen Künstler ihre Bauten bereichert haben, in den Vordergrund. Bei christlichen Kirchen war mit den antiken Vorbildern, wenn man von dem Kuppelmotive absah, nicht viel anzufangen, und neue Gedanken für den Kirchenbau zu suchen, hielt die Renaissance nicht für notwendig, weil sie in dem Centralbau mit seiner krönenden Kuppel über einem Grundriß in Form des griechischen Kreuzes oder in der alten Basilika in der Form des lateinischen Kreuzes alle Raumbedürfnisse erfüllt sah. Desto lebhafter ergriff sie die Ausbildung der Einzelheiten nach den klassischen Mustern, die ihr die römischen Ruinen boten. Sie hatte dabei ein ebenso feines Verständnis für das Zierliche und Reiche, wie für das Wuchtige und Massige der römischen Bauwerke. Was ihnen an leichter Pracht und heiterer Festlichkeit abzuzwingen war, hat Brunelleschi in seinen Kirchenbauten gezeigt, in der im Klosterhof von Sa. Croce erbauten Kapelle der Familie Pazzi mit ihrer von korinthischen Säulen getragenen Vorhalle (Abb. 323), in dem Inneren der Kirche von San Lorenzo, dem Familienheiligtum der Mediceer, und der zugehörigen alten Sakristei, und in dem Findelhaus, dessen durch Bogen geöffnete Vorhalle und dessen rings von Bogenhallen umgebener Hof an edler Schönheit und Harmonie der Verhältnisse von keinem der zahlreichen späteren Bauten dieser Art übertroffen worden sind. In der Übereinstimmung der einzelnen Teile mit dem Ganzen, in der bewußt oder unbewußt angestrebten Harmonie liegt einer der vielen Reize der Baukunst der Renaissance. In Worte gefaßt hat dieses Streben zuerst Leon Battista Alberti (1404—1472), der von gelehrten Studien allmählich auch zur praktischen Ausübung der Baukunst gelangt ist, aber weniger durch seine ausgeführten oder nur begonnenen Bauwerke (die Kirche San Francesco in Rimini und den Palazzo Rucellai in Florenz) als durch seine Schriften auf die Entwickelung der Renaissancebaukunst von Einfluß geworden ist. Er hat die Baukunst mit der Musik verglichen und ihr höchstes Ziel in der Harmonie der Teile mit dem Ganzen gesehen, und die Harmonie war ihm zugleich das Ideal seiner Schönheit und auch wohl das allgemeine



Abb. 327. Der Palast Rucellai zu Florenz. Von Leon Battista Alberti und B. Rossellino.



Abb. 328. Palazzo Guadagni zu Florenz. Von Simone Cronaca.

Schönheitsideal seiner Zeit. Nach seiner Bestimmung ist die Schönheit nichts anderes als „die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts hinweggenommen werden kann.“ Dieser Fundamentalsatz der Schönheitslehre ist seitdem noch nicht erschüttert worden.

Das Wuchtige, Monumentale, das Brunelleschi in Rom gelernt hatte, hat er an den Palästen gezeigt, die er für die florentinischen Adelsgeschlechter und die mit ihnen um die Herrschaft kämpfenden Handelsherren erbaut hat. Der Typus dieser Paläste, die bei den häufigen Bürgerkriegen immer auf Verteidigungszustand eingerichtet werden mußten, war vom Mittelalter übernommen worden: ein mit Steinquadern gepanzertes Erdgeschoß mit einer Thüröffnung und lukenartigen Fenstern und darüber im ersten und zweiten Stockwerk die Herrenwohnung mit den weiten Bogenfenstern. Das Festungartige blieb an diesen städtischen Wohnhäusern haften. Der Quaderbau wurde aber künstlerisch behandelt, malerisch belebt, indem die rauhen Oberflächen der Quadersteine bald als wirksames Mittel zur Dekoration erkannt wurden. Eine ganz und gar aus solchen roh behauenen Quadersteinen aufgebaute Fassade war das, was zunächst lag. Auch dafür hat Brunelleschi in dem um 1440 begonnenen Palazzo Pitti das Muster dieser Gattung geschaffen, die man „alla rustica“ (nach roher, bäuerischer Art) von der rohen Vorderseite der an den vier Kanten glatt behauenen Quadern nannte. Diese Rustikafassaden sind das Hauptmerkmal der florentinischen Palastbauten der Frührenaissance, das dann später auch von der Hochrenaissance übernommen wurde, nachdem die Rustika noch in Florenz verschiedene Formen angenommen hatte. Der Pitti-Palast (Abb. 324), an dem nur der Mittelbau das Werk Brunelleschis ist, während die niedrigen Flügelbauten erst im 16. Jahrhundert hinzugefügt worden sind, der Palast der Mediceer (jetzt Riccardi, Abb. 325) von dem in der gleichen Richtung schaffenden Michelozzo Michelozzi (1391 bis 1472) und der von Benedetto da Majano (1442—1497) begonnene, von Simone Cronaca (1454—1509) vollendete Palazzo Strozzi (Abb. 326) bezeichnen die Hauptphasen der Entwickelung, die der reine Rustikabau in Florenz durchgemacht hat, wie die roh behauenen Quadern



Abb. 329. Kuppelbau von Sa. Maria delle Grazie zu Mailand. Von Donato Bramante.

zunächst auf das Erdgeschoß beschränkt wurden und schließlich regelmäßig behauenen und an der Vorderseite geglätteten Quadern in allen Geschossen Platz machten. Die einzelnen Stockwerke wurden durch schlichte Gesimse voneinander getrennt, und das oberste erhielt einen reicheren Abschluß durch das nach antiken Mustern kunstvoll ausgebildete Kranzgesims, für das Cronaca, der gründlichste Kenner der römischen Baureste, an dem Palazzo Strozzi ein später nicht mehr übertroffenes, immer wieder nachgeahmtes Vorbild aufgestellt hat.

Ein zweiter Typus des florentinischen Palastbaues, bei dem die einzelnen Stockwerke durch flache, zwischen den Fenstern hervortretende Pilaster gegliedert wurden, wird auf Leon Battista Alberti zurückgeführt. Wenn er wirklich diese Gliederung, die zuerst bei dem Palazzo Rucellai vorkommt (Abb. 327), ersonnen hat, so hat sie für die Baukunst jedenfalls erst Bernardo Rossellino (1409—1464) fruchtbar gemacht, der nicht nur jenen Palast, sondern auch den prachtvolleren der Piccolomini in Pienza erbaut hat. Von diesem ist der Typus dann nach Rom gekommen, wo er zuerst in dem Palast der Cancellaria, der päpstlichen Kanzlei, auftritt. Wie innerhalb dieser noch



Abb. 330. Die Certosa bei Pavia. Fassade der Kirche.

festungartigen Typen auch das Zierliche und Gefällige nach den Bedürfnissen des wohlhabenden Bürgertums ausgebildet werden konnte, zeigt am besten der von dem obengenannten Simone Cronaca erbaute Palazzo Guadagni (Abb. 328), dessen oberstes Geschoß durch eine Loggia geöffnet ist. Nur das Erdgeschoß, die Erker und die Fenstereinfassungen tragen noch den aus dem Mittelalter hervorgegangenen rustikalen Charakter. Sonst spricht schon aus den langen Reihen von Bogenfenstern und aus der heiteren Ornamentik der sich unter jedem Gesimse hinziehenden Friese der Geist der neuen Zeit in der vollen Reife seiner Entwickelung. Es ist das erste Wohnhaus in wirklich modernem Sinne, das denn auch jahrhundertelang Schule gemacht hat und dessen Einwirkungen noch bis in die neueste Zeit hinein zu verfolgen sind.

Die von Florenz ausgegangene Bewegung hat sich schnell über ganz Toscana und das übrige Mittelitalien verbreitet, zumeist durch florentinische Baumeister, die nicht bloß in der näheren Umgebung (Siena und Pienza), sondern auch in Rom eine einflußreiche Thätigkeit entfalteten, wo freilich die Baulust erst gegen Ende des Jahrhunderts reger wurde, weil es lange Zeit unter den Päpsten an thatkräftigen Förderern gefehlt hatte. Der Palazzo di Venezia, das Hauptdenkmal dieser Frühzeit, hat noch ein vorwiegend mittelalterliches Gepräge; erst in seinem von Bogenhallen umgebenen Hof giebt sich eine Selbständigkeit zu erkennen, die die einheimischen Architekten, nach-

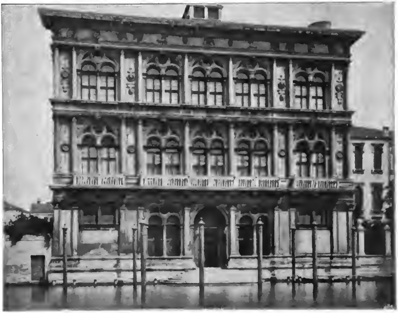


Abb. 331. Der Palazzo Vendramin zu Venedig.

dem sie von den Florentinern gelernt, aus dem eigenen Studium der altrömischen Baudenkmäler gewonnen hatten.

Unabhängig von den Florentinern zu gleicher Reife gediehen ist in dieser Zeit nur der aus Zara in Dalmatien gebürtige Luciano da Laurana († 1479), der vornehmlich in Urbino thätig war und dort die schönsten Teile des herzoglichen Palastes, „des vollständigsten Beispiels eines prachtvollen Herrschersitzes der Frührenaissance“ erbaut hat. Was das Wesen seiner Kunst ausmachte, monumentale Gestaltungskraft und ein sicheres Gefühl für edle Verhältnisse und feinste Durchbildung aller Einzelheiten in steter Rücksicht auf das Ganze, hat er auf seinen größeren Schüler, Donato Bramante (1444—1514), vererbt, der, aus Urbino gebürtig, seit 1472 ein Feld seiner Thätigkeit in Mailand fand, wo er von den Machthabern wohl meist als Ingenieur und Festungsbaumeister beschäftigt wurde, daneben aber auch seinen künstlerischen Drang befriedigen konnte. Freilich, wie es die Zeit mit sich brachte, nur in Umbauten und Erweiterungsbauten. Trotzdem ist ihm eine große That gelungen, die für die ganze Lombardei fruchtbar geworden ist: der Kuppelbau der Kirche Santa Maria delle Grazie, der für die Renaissancebaukunst in Mailand ebenso charakteristisch geworden ist, wie die Domkuppel Brunelleschis für Florenz. Bramante blieb dabei innerhalb der lombardischen Überlieferung, indem er den Backsteinbau beibehielt. Aus der Beschränkung heraus, die ihm dieses Material auferlegte, und wohl auch in absichtlichem Gegensatze zu der Kuppel Brunelleschis, die zunächst niemand zu übertreffen wagte, legte er das Hauptgewicht auf den Unterbau und seine wirksame Gliederung. Aus der viereckigen, sich an das gotische Langhaus der Kirche anschließenden Baumasse steigt in zwei Stockwerken ein in seinem Übergang aus dem Viereck geschickt vermittelter Rundbau auf, der von einer Flachkuppel (Zeltdach) gedeckt ist, aus der die krönende Laterne in drei Abstufungen emporsteigt (Abb. 329). In diesem Bauwerk, in dem sich der sichere Instinkt des Genies mit dem praktisch abwägenden Verstande paart, haben die zahlreichen Schüler, die Bramante in Mailand um sich sammelte, ihr künstlerisches Ideal erkannt. Fast alle seitdem entstandenen Kirchenbauten der Renaissance in der Lombardei sind Ableger des Kuppelbaus von Santa Maria delle Grazie. So bezwingend war dieser Baugedanke und groß genug, um Bramantes Andenken in Oberitalien zu erhalten. Seine Wirksamkeit als Lehrer scheint aber schon damals höher geschätzt worden zu sein als seine schöpferische Thätigkeit. Darin stimmt er durchaus mit Leonardo da Vinci überein, mit dem er sich sonst nicht befreunden konnte. Als dieser in Mailand zu einer gebietenden Stellung kam, schied Bramante, um seine gewaltigen Baugedanken nach Rom zu tragen, wo er ebenfalls mehr Lehrer als Schöpfer gewesen ist, mehr Berater und Vollender als Beginner. Aber er war doch — darin stimmen die Berichte seiner Schüler und anderer Zeitgenossen überein — jener Baukünstler, durch den sich der Übergang

von der Frührenaissance zur Hochrenaissance vollzog und diese zugleich als etwas Fertiges, in sich Vollendetes hingestellt wurde.

Die Freude an einer reichen Ornamentik, die alle Bauteile überzog, lag schon seit dem frühen Mittelalter im Blute der Lombarden. Ihren Gipfelpunkt hat sie in der 1491 von Giovanni Antonio Omodea begonnenen, aber niemals ganz vollendeten Marmorfassade der Certosa (Kartäuserkirche) bei Pavia erreicht, in der die Renaissance den Typus des abgestuften Kirchengiebels, den wir an den Fassaden der Dome zu Siena und Orvieto kennen gelernt haben, zu weiterer Ausbildung bringen wollte (Abb. 330). Nur zwei Geschosse sind fertig geworden, über denen sich Zwerggalerien hinziehen, das alte Motiv der lombardischen Architektur, das auch Bramante am obersten Stockwerk seines Kuppelbaus verwendet hat. Den obersten Abschluß sollte ein Rundteil bilden, dessen Bogenfeld eine Malerei oder ein Mosaik aufnehmen sollte. Das untere Geschoß, den Augen am nächsten, zeigt eine überreiche Fülle des bildnerischen Schmuckes in Statuen und Reliefs, das obere dagegen sucht mehr durch die Farbe zu wirken, indem die Flächen mit Platten aus buntem Marmor belegt (inkrustiert) sind.



Abb. 332. Der heilige Stephanus. Erzstandbild an Or San Michele zu Florenz. Von Lorenzo Ghiberti.

Diese Inkrustation wurde besonders in Venedig beliebt, wo das malerische Element von jeher das architektonische überwuchert hatte. Jetzt wurde es zu Gunsten der Bekleidung der Flächen mit buntem Gestein, dessen Farben mit feinem malerischen Sinne in Kontrast gesetzt wurden, fast völlig verdrängt. Die Fassaden der Kirchen San Zaccaria und Santa Maria dei Miracoli, letztere außen und innen einem Schmuckkästchen gleichend, sind die glänzendsten Beispiele dieser Inkrustation, die der Prachtliebe der reichen venezianischen Kaufherren ersetzen sollte, was im Mittelalter das Mosaik geleistet hatte. Derselbe Pietro Lombardo, der die kleine Marienkirche geschaffen hat, hat aber in dem etwa gleichzeitig (1481) entstandenen Palazzo Vendramin-Calergi (Abb. 331), dem schönsten der venezianischen Frührenaissance, ein starkes architektonisches Gefühl gezeigt und zugleich bewiesen, daß er sich mit den antiken Bauformen, insbesondere mit der korinthischen Säulenordnung, vertraut gemacht, und der Palazzo Corner-Spinelli läßt in der Rustikafassade des Erdgeschosses sogar erkennen, daß den venezianischen Baumeistern die florentinische Bauweise nicht fremd geblieben war. In der allgemeinen Anordnung der Fassade mit ihren offenen Bogenhallen weichen sie freilich von der gotischen Überlieferung nicht ab. In dem monumentalen Hauptwerk dieser Zeit, der nur an einer Seite vollendeten Hofarchitektur des Dogenpalastes (1483 von Antonio Rizzo begonnen), zeigt sich weder Originalität der Erfindung noch jene Klarheit der Anordnung, die das Grundgesetz des architektonischen Schaffens ist. Auch hier ist die Wirkung eine vorwiegend malerische.

Was Brunelleschi auf dem Gebiete der Architektur vollauf gelungen war, einer neuen Kunst die Bahn zu brechen, sollte er in der Bildhauerkunst trotz heißen Bemühens nicht erreichen. Der Sieger in dem Wettbewerb um den Bau der Dom-



Abb. 333. Erzthür am Baptisterium zu Florenz. Von Lorenzo Ghiberti.

kuppel war in einem zwanzig Jahre früher veranstalteten Wettbewerb, der ein Werk der Bildnerei betraf, einem gleichalterigen Kunstgenossen unterlegen. Die Tuchhändlerzunft wollte das Baptisterium mit einer zweiten Erzthür schmücken, die ein Seitenstück zu der des Andrea Pisano bilden und gleiche Anordnung und gleichen Reliefschmuck haben sollte. Um das Beste zu erlangen, luden die Zunftvorsteher die florentinischen Künstler zu einem Wettbewerbe ein und trugen ihnen eine Reliefdarstellung der Opferung Isaaks als Probestück auf. Die Entscheidung fiel zu gunsten des Lorenzo Ghiberti (1378 bis 1455), eines jungen Goldschmieds, der in seiner Arbeit das höchste Maß von Schönheit erreicht hatte, während das noch erhaltene Relief Brunelleschis dramatisch bewegter und auch energischer in der Charakteristik war. So sehr hatte sich inzwischen der Geschmack der Florentiner geändert, daß ihnen das Schönere nunmehr als das Höhere galt. Auf Brunelleschi scheint die Niederlage so verstimmend eingewirkt zu haben, daß er sich seitdem nur selten mit der Bildnerei beschäftigt hat. Wenigstens ist nur noch ein einziges plastisches Werk seiner Hand vorhanden: ein in Holz geschnitztes Kruzifix in Santa Maria Novella mit der lebensgroßen Gestalt des Heilands, dessen Kopf und Körper erkennen lassen, daß der Wahrheitstrieb des Künstlers allmählich durch ein Streben nach idealer Auffassung gemäßigt worden war.

Wenn Ghiberti sich in der Komposition seiner Thür und in der inneren Einfassung seiner Reliefs in gotische Vierpässe an das ältere Vorbild halten mußte, so hat er sich in der äußeren Umrahmung dieser Reliefs, die in den zwanzig oberen Feldern das Leben Christi erzählen, in den acht unteren die Gestalten der vier Evangelisten und der vier Kirchenväter



Abb. 334. Die Geschichte von Adam und Eva. Relief von der Erzthür des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz (vgl. Abb. 333).

enthalten, in jener vollen Freiheit bewegt, die das Eindringen eines neuen Geistes in die Plastik er-kennen läßt. So hat er um das Rahmenwerk der Felder Gewinde von Pflanzen, Blumen und Früchte gelegt, die der Natur mit liebevoller Treue nachgebildet sind, und wo sich diese Gewinde kreuzen, treten aus dem Grunde Männerköpfe von höchst lebendigem Ausdruck und porträtmäßiger Bildung heraus. Es ist das Erwachen des Naturgefühles, das wir als eine der Grundlagen der Renaissancekunst erkannt haben und das um dieselbe Zeit auch im Norden bei den Brüdern van Eyck zum Durchbruch kam. Bei den Italienern trat aber zugleich ein sehnsüchtiges Schönheitsgefühl hervor, das sich während der Arbeit der Erzthür, die den Künstler zwanzig Jahre lang beschäftigte, immer stärker entwickelte. Zu voller Freiheit gelangte es in den während dieser Zeit ausgeführten drei Erzstatuen Johannes' des Täufers (1414, des Matthäus



Abb. 335. Bronzenes Reiterstandbild des Gattamelata zu Padua. Von Donatello.



Abb. 336. Bronzestatue des jugendlichen David im Nationalmuseum zu Florenz. Von Donatello.

(1420) und der Stephanus (1428), die am Erdgeschoß von Or San Michele in gotischen Tabernakeln aufgestellt wurden, namentlich in der letzteren, an der Kopf und Gewandung den höchsten Adel der Formenbildung zeigen, der damals überhaupt erreicht worden ist (Abb. 332). Übertroffen hat ihn nur Ghiberti selbst, als er 1425 den Auftrag zu einer zweiten Erzthür für das Baptisterium bekam, bei der er sich an kein älteres Vorbild zu binden brauchte. Als sie nach fast dreißigjähriger Arbeit 1452 vollendet war, rief sie eine so lebhafte Bewunderung hervor, daß die alte Thür des Andrea entfernt und das Werk Ghibertis als das unendlich vollkommenere an den Haupteingang gebracht wurde, und diese Bewunderung hat selbst bei dem andersgearteten Michelangelo



Abb. 337. Johannes der Täufer als Kind. Marmorrelief von Donatello im Nationalmuseum zu Florenz.

ein volltöniges Echo gefunden, indem er die Thür für würdig erklärt, die „Pforte des Paradieses“ zu bilden (Abb. 333). In zehn Feldern, fünf auf jedem Thürflügel, hat er ebenso viele Geschichten aus dem Alten Testament von der Erschaffung der Eva (Abb. 334) bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomo dargestellt, in einer völlig freien Behandlung, die der Malerei viel näher steht als der Plastik. In diesen „Erzgemälden“ wollte Ghiberti offenbar mit der Malerei wetteifern und zeigen, wie trefflich er sich auch als Bildner auf die Kunst der Vertiefung der Hintergründe und der dadurch bedingten Verkleinerung der Figuren und der leblosen Gegenstände verstand. Die von den Mathematikern entdeckten Grundsätze und Regeln der Perspektive waren von den Künstlern begierig aufgegriffen worden, und den Malern, die sie wohl zuerst anwendeten, wollten es die Bildhauer gleich thun. Das malerische Element war schon durch Giovanni Pisano in die italienische Reliefplastik eingeführt worden. Ghiberti hat es nur zur höchsten Vollendung ausgebildet und damit einen starken Einfluß auf die ganze folgende Zeit ausgeübt, die freilich die Grenzen, die Ghibertis Schönheitsgefühl gezogen hatte, bald überschritt, so daß dieser malerische



Abb. 338. Der heilige Georg. Marmorstandbild von Donatello an Or San Michele zu Florenz. (Nach ein. Photogr. v. Gebr. Alinari, Florenz.)

Stil in der Plastik zuletzt in Verwilderung und Roheit ausartete. Mit dem malerischen Reliefstile hat Ghiberti aber auch sein Schönheitsgefühl wenigstens auf einen Teil seiner jüngeren Zeitgenossen vererbt und damit ein Gegengewicht gegen Donatello geschaffen, den Meister, der durch seine größere Vielseitigkeit, seine größere Energie und seine größere Fähigkeit in allem Technischen, die von den Künstlern am meisten bewundert wird, nicht durch seine größere Begabung ein volles Jahrhundert mittelitalienischer Plastik beherrscht hat. Was Brunelleschi als Bildner vergebens angestrebt, hat sein Studiengenosse Donatello (eigentlich Donato di Betto Bardi, 1386—1466) verwirklicht, den Ausdruck des höchsten Lebens in jedem Stoff, in Stein, Erz, Thon und Holz, die getreueste Wiedergabe der Wirklichkeit, gleichviel, ob das Wirklichkeitsbild schön oder häßlich ausfiel. Das Prinzip der Naturnachahmung war ihm die Hauptsache, das ästhetische Ergebnis gleichgültig.



Abb. 339. Marienbild aus farbig glasiertem Thon von Luca della Robbia. Im Nationalmuseum zu Florenz.

Neben der Schilderung grauenerregender Wirklichkeit in der Wiedergabe von Gestalten, die durch Schmerz, Elend, Kasteiungen u. s. w. entstellt sind, hat er es verstanden, Jünglinge und Jungfrauen zu bilden, in denen Schönheit und Anmut noch durch den Abglanz eines feinen Seelenlebens gesteigert werden, durch den Schein von Demut und Hingebung. Er war ein Meister in der Dekoration von Kanzeln, Altären, Orgelbrüstungen und Grabmälern, und darüber hinaus erhob er sich zum Monumentalen, indem er, als der erste Italiener seit dem Erlöschen der römischen Kunst, in dem Denkmal des venezianischen Söldnerführers Gattamelata für Padua (1447) ein ehernes Reiterstandbild schuf, das dem einzigen damals bekannten Denkmal aus römischer Zeit, dem des Mark Aurel in Rom, an monumentaler Wirkung wie an Kraft der Charakteristik weit überlegen ist (Abb. 335).

Was Donatello an Schönheitsgefühl besaß, wird am deutlichsten durch ein Steinrelief der Verkündigung Mariä in Santa Croce zu Florenz, eine Bronzestatue des jugendlichen David (Abb. 336), die Marmorreliefs mit ausgelassen tanzenden Kindern von der Sängertribüne im Dome zu Florenz und durch die mit wunderbarem Empfinden für die Feinheiten des Flachreliefstiles ausgeführten Brustbilder des kleinen Johannes des Täufers (Abb. 337) und der heiligen Cäcilie,

die in unserer Zeit durch wohlfeile Nachbildungen eine große Beliebtheit errungen haben. In diesen Werken ist Donatello auch unserer empfindsameren Zeit verständlich und liebenswert geworden. Das waren aber sichtlich nur Nebenarbeiten. Seine ganze Richtung ging doch auf die höchste Naturwahrheit in der Menschenbildnerei, und wenn es sich zufällig traf, daß er sein gewaltiges Können an ein Bild jugendfrischer Männlichkeit setzen konnte, hat er Wahrheit und Schönheit so innig verschmolzen, daß ein schlechthin vollendetes Kunstwerk wie das für Or San Michele geschaffene Marmorstandbild des heiligen Georg (Abb. 338) entstehen konnte.

Über dem Wirklichkeitsdrang ist Donatello nicht zur Fähigkeit harmonischer Gruppenbildung gelangt. Seine berühmte Erzgruppe der Judith an dem Leichnam des Holofernes in der Loggia dei Lanzi, das gefeierte Sinnbild der republikanischen Freiheit, ist ungeschickt im Aufbau und auffallend leer in der Charakteristik. Sein Sinn war nur auf das Studium des Modells, des Einzelwesens gerichtet, und dadurch ist Donatello zugleich der erste große Porträtbildner der italienischen Renaissance geworden. Der herbe, strenge Grundzug seines Wesens offenbart sich auch darin, daß er anscheinend nur Männer porträtiert hat, in Stein, Marmor und Thon, die so bemalt wurden, daß wirkliches Leben zu erstehen schien. So gewaltig hatte Donatello der nächsten Zukunft vorgearbeitet, daß seine Schüler ihn nur ergänzen, nicht aber übertreffen konnten. Der nächste Fortschritt lag einerseits nur im Technischen, andererseits in der noch stärkeren Ausbeutung des äußerlich Charakteristischen und des seelischen Momentes im Bildnis.



Abb. 340. Von der Orgelbrüstung des Luca della Robbia im Museum des Doms zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Neben Donatello, der an Fruchtbarkeit alle übrigen Bildhauer der italienischen Renaissance weit hinter sich gelassen hat, vermochte sich in dieser Werdezeit der neuen Kunst noch ein um zehn Jahre jüngerer Künstler durchzusetzen, mit dessen Namen zugleich eine technische Neuerung verbunden ist. **Luca della Robbia** (1399—1482) hat sich zwar, oft im Wetteifer mit Donatello, auch als Marmorbildner und Modelleur für den Erzguß bewährt, seine epochemachende Bedeutung liegt aber in seinen Bildwerken aus Thon, die er bemalte und mit einer durchsichtigen Masse überzog, die beim Brennen des Thons hart und glänzend wurde. Diese **glasierten Thonarbeiten** waren ursprünglich nur als Schmuck architektonischer Räume gedacht und deshalb meist als runde oder halbrunde Reliefs gebildet, die sich einem architektonischen Rahmen einfügten. Die Madonna mit dem Kinde, von Blumengewinden und Fruchtkränzen umgeben, die ebenfalls bunt bemalt waren, bildeten den Hauptgegenstand dieser Reliefs (Abb. 339), und in ihrer Gestaltung hat Luca della Robbia ein weit über Donatello und auch über Ghiberti hinausreichendes Maß von Anmut und Holdseligkeit, gepaart mit tiefer Empfindung, entfaltet. Das Kindliche und Weibliche lagen ihm näher als das herbe Männliche, worin Donatellos Meisterschaft gipfelte, und darum vermochte ihn auch Luca della Robbia zu übertreffen, als er in unmittelbarem Wettstreit mit ihm die Orgelbrüstung für den Dom zu Florenz mit einem in Hochrelief herausgearbeiteten Reigen von singenden, tanzenden und musizierenden Knaben und Mädchen schmückte (Abb. 340). Es ist die naivste und anmutreichste Schöpfung, die das ganze 15. Jahrhundert in Italien hervorgebracht hat.

In dem Grade, als die technische Fertigkeit in der Ausführung glasierter Thonarbeiten wuchs, stieg auch die Kühnheit in der Gestaltung. Später wurden ganze Altäre und Freifiguren und

-Gruppen in dieser Technik hergestellt, die der bildenden Hand die größten Feinheiten des Ausdrucks gestattete. Lucas Kunst vererbte sich auf seinen Neffen Andrea della Robbia (1437 bis 1528), der die Formen noch zarter und weicher durchbildete und noch eine größere Lieblichkeit im Ausdruck der Gesichter erreichte, bisweilen es aber auch an Kraft der Charakteristik nicht fehlen ließ, z. B. in einer Darstellung der Begegnung der beiden Heiligen Dominicus und Franciscus. Unter seinen zahllosen Werken, die zum Teil unter der Mitwirkung seiner fünf Söhne entstanden sind, von denen Giovanni der bedeutendste war, hat keines eine größere Volkstümlichkeit erlangt, als die berühmten Medaillons mit den Wickelkindern am Friese über der Halle der Innocenti (des Findelhauses) in Florenz (Abb. 341). Die Betriebsamkeit der Werkstatt der della Robbia, deren



Abb. 341. Wickelkind am Findelhaus zu Florenz. Von Andrea della Robbia.



Abb. 342. Marmorbüste der Marietta Strozzi. Von Desiderio da Settignano. Im Palazzo Strozzi zu Florenz.

Thätigkeit erst in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts erlosch, ist so groß gewesen, daß fast die Hälfte der noch in Florenz und Umgebung erhaltenen Bildwerke des 15. Jahrhunderts Robbia-Arbeiten sind, obwohl schon ein beträchtlicher Teil des ursprünglich Vorhandenen nach dem Auslande verkauft worden ist.

Das erklärt sich nicht bloß aus dem Umstand, daß sich gerade diese glasierten Terrakotten einer großen Beliebtheit erfreuten, die noch jetzt allgemein ist, sondern aus dem allgemeinen Zeitgeschmack. Kein Jahrhundert ist der plastischen Kunst so günstig gewesen, wie dieses, und diesem Geist der Zeit entsprach auch eine große Zahl hervorragender Bildner. Was Donatello gesät, ging in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts prächtig auf, namentlich durch seine besten Schüler Desiderio da Settignano (1428—1464) und Andrea del Verrocchio (1435—1488), der für diese zweite Hälfte die Führung übernahm und zum Haupte einer blühenden Schule wurde. Der feinere, wenn auch nicht so vielseitig begabte Desiderio, der hauptsächlich Marmorbildner war, hat nur wenige Werke hinterlassen, aber in diesen ein hohes Lebensgefühl im Dienste reiner Schönheit bekundet, in Kinderfiguren sowohl wie in Büsten junger Mädchen (Abb. 342). Was er, durch frühen Tod gehindert, nicht zur Entfaltung bringen konnte, haben seine Schüler zu vollenden gesucht, in erster Reihe Antonio Rossellino (1427—1478), dessen Hauptwerk, das Grabmal des Kardinals Johann von Portugal in San Miniato bei Florenz, im architektonischen Aufbau, in der harmonischen Verteilung der Dekoration und in der Ausführung der bildnerischen Teile, insbesondere der auf dem Sarkophage wie schlafend ruhenden Gestalt des Verstorbenen von gleicher Vollendung, den Höhe-

punkt der italienischen Grabmalsplastik der Frührenaissance bezeichnet, dann Mino da Fiesole (1431—1484) und Benedetto da Majana (1442—1497), den wir schon als Architekten kennen gelernt haben. Der Schwerpunkt Minos, der, ursprünglich Steinmetz, einer der tüchtigsten Marmortechniker der Renaissance war, liegt im Bildnis, obwohl er auch eine große Zahl von Grabdenkmälern in der Form der monumentalen Wandgräber des Mittelalters geschaffen hat, die von der italienischen Renaissance aufgenommen und schnell zu höchster Entfaltung architektonischer und plastischer Pracht gebracht worden war. Für das Monumentale war aber Minos ganze Art, die nur von der Nachahmung der Natur lebte, zu kleinlich, und es gebrach ihm auch an der nötigen Erfindungskraft, um seine Massenproduktionen gleichmäßig zu beleben. Er ist der erste, bei dem die spätere Kritik das fatale Wort „Manier" anwenden mußte, mit dem man jene schlechte Art des künstlerischen Schaffens bezeichnet, das sich an äußerer Handfertigkeit genügen läßt, ohne den Geist und die Seele eines Kunstwerks zu enthüllen. Das Beste an seinen Grabmälern sind immer die Bildnisse der Verstorbenen, liegende Figuren und Büsten, und in Marmorbüsten, die er nach dem Leben geschaffen, hat er uns eine Reihe fesselnder Persönlichkeiten so lebendig vor Augen geführt, daß man danach ohne litterarische Überlieferung die geistigen Stimmungen ganzer Gesellschaftsklassen in Florenz und Rom charakterisieren kann (Abb. 343). In diesen Büsten, die, auch wenn sie in Marmor ausgeführt waren, immer noch durch Bemalung und Vergoldung der Natur näher gebracht wurden, hat der florentinische Naturalismus wohl seinen Höhepunkt erreicht. In Benedetto da Majana trafen beide Richtungen der florentinischen Plastik, die naturalistische und die idealistische, zusammen. In der Lebendigkeit seiner Bildnisse ist er hinter keinem seiner Vorgänger und Zeitgenossen zurückgeblieben, wenn auch immer ein gewisses Schönheitsgefühl die altflorentinische, fest zugreifende Derbheit milderte, und in seinen Grabmälern, Kanzeln, Altären u. s. w. hat er alles zusammengefaßt, was seine Vorgänger an Anmut und Holdseligkeit in der Bildung der Madonna, des heiligen Kindes und der dienenden Engel hervorgebracht haben (Abb. 344).



Abb. 343. Marmorbüste des Piero dei Medici von Mino da Fiesole. Im Nationalmuseum zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

Trotz dieses Ausgleichs gewann aber doch die schärfere Tonart, der Naturalismus, in der weiteren Entwickelung der florentinischen Plastik die Oberhand. Was Donatello in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewesen war, wurde Andrea del Verrocchia in der zweiten. Schon daß er im Gegensatz zu Desiderio da Settignano statt der Marmorbildnerei den Erzguß bevorzugt, kennzeichnet seine Richtung auf das Kraftvolle, das noch anfangs herb und schmal ausfiel, später aber die lebensvolle Fülle gewann, die der Bronzebildnerei einen gleich berechtigten Platz neben der in Italien volkstümlichen Marmorplastik errang. In der Bronzestatue eines jugendlichen David, den Verrocchia sicherlich im Wetteifer mit Donatellas David erdacht und darum völlig abweichend gestaltet hat, nicht mehr als sinnenden, über das Wunder staunenden Hirtenknaben, sondern als selbstbewußten Jüngling (Abb. 345), zeigt sich diese Strenge von einer für das moderne Auge unvorteilhaften Seite. Das war aber die Idealgestalt, die der Naturalismus jener Zeit aus dem Studium der Jünglinge gewonnen hatte. Er sah die Formen härter und knapper, als sie vielleicht in Wirklichkeit waren, und suchte dafür das Antlitz zu beleben, bei der Davidstatue durch ein Lächeln, das die kindliche Genugthuung über den Sieg wiederspiegeln soll. Dieses Lächeln ist zu einem Kennzeichen aller Werke geworden, die von Verrocchia und seiner Schule ausgegangen sind.

Es ist allmählich zur Grimasse erstarrt, wenn es Handwerker nachzuahmen suchten, es ist aber auch zum Ausdruck des zartesten Seelenlebens geworden, als es der Großmeister aufnahm, der die Kunst der italienischen Frührenaissance vollendete — Leonardo da Vinci. Auch er hat zu den Schülern Verrocchios gehört, der nicht allein Goldschmied, Bildner in Erz und Stein, sondern auch Maler war. Verrocchios Kunst als Bildhauer gipfelt, abgesehen von dem jugendlichen David und dem Knaben mit dem Delphin, der den Brunnen im Hofe des Palazzo Vecchio in Florenz krönt, in der Erzgruppe des ungläubigen Thomas, der die Wundenmale Christi sieht, in einer Nische von Or San Michele in Florenz (Abb. 346) und in dem kolossalen Reiterdenkmal des venezianischen Feldhauptmanns Colleoni in Venedig. Zeigt ersteres noch die herbe Strenge altflorentinischer Kunst, gemildert freilich durch Anmut der Bewegung, so offenbart das Reiterdenkmal bereits die Fülle der Gestaltungskraft, die auf den gewaltigsten Bildner der italienischen Renaissance, auf Michelangelo, vorbereitet (Abb. 347). Dieses Colleoni-Denkmal ist eines der kräftigsten Zeugnisse für die Macht der Kunst, aus dem Kleinsten das Größte zu schaffen. Aus dem Ehrsuchtsbedürfnisse eines gleichgültigen Söldnerführers ist ein Kunstwerk erwachsen, das so durch



Abb. 344. Madonna mit dem Kinde. Gruppe aus bemaltem Thon von Benedetto da Majano. Im Museum zu Berlin.



Abb. 345. Statue des jugendlichen David. Von Andrea del Verrocchio. Im Nationalmuseum zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

sich selbst wirkt, daß die Persönlichkeit des Dargestellten Nebensache geworden ist.

Der Ruhm, den sich Verrocchio als Maler erworben hat, ist uns nur in einem vollkommen beglaubigten Bilde lebendig erhalten worden, das zugleich den größeren Ruhm seines größten Schülers in seinen Anfängen zeigt. Wie uns Vasari ausdrücklich bezeugt, hat Leonardo in einem noch erhaltenen Bilde seines Meisters, einer Taufe Christi (Abb. 348), den im Vordergrunde knieenden Engel selbständig gemalt, und in der That unterscheidet sich die schöne Jünglingsgestalt in ihrer edlen Bildung wie in der Anordnung ihres Gewands so gründlich von dem fast bäuerisch derben, seine Funktion nur mechanisch verrichtenden Gefährten und von den beiden übrigen Figuren, daß die Erzählung Vasaris vollen Glauben verdient. Es scheint aber auch, daß Leonardo sich mit der Ausführung der einen Figur nicht begnügt, sondern das ganze in Temperafarben begonnene Bild mit Öl übermalt und namentlich der Landschaft ihren feinen Reiz gegeben hat, vielleicht

als Verrocchio nach Venedig ging, wo er noch vor der Vollendung seines Reiterdenkmals im Gusse starb.

Was die Plastik Toskanas während des 15. Jahrhunderts geleistet hat, ist in keiner anderen Landschaft Italiens auch nur annähernd erreicht worden, obwohl der Betrieb der Bildhauerkunst, namentlich während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, besonders in der Lombardei und Venedig sehr lebhaft war. Denn zu den florentinischen Künstlern kommen noch die Sienas hinzu, wo Jacopo della Quercia (1371—1438) eine Schule begründete, deren bedeutendstes Mitglied freilich er selbst blieb. Er war auch in Lucca und Bologna thätig, wo er die Skulpturen am Hauptportal von San Petronio, bereits im Geiste der freien Naturauffassung der neuen Zeit, ausgeführt hat. Der einzige bedeutende Bildhauer, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom thätig war, Andrea del Pollajuolo (1429—1498), war aus Florenz gekommen. Zugleich als Goldschmied und Maler thätig hat er, noch im Anschluß an Donatello und dessen herben Stil, sein Bestes im Erzguß geleistet, in Arbeiten größeren Umfangs sowohl, wie z. B. den Grabdenkmälern der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. in der Peterskirche, als ganz besonders in Werken der Kleinplastik, in der sich seine Art sorgsamer Einzelbildung von ihrer günstigsten Seite zeigen konnte.



Abb. 346. Christus und der ungläubige Thomas. Erzgruppe von Verrocchio an Or San Michele in Florenz. Nische von Donatello.

Künstlerische Individualitäten von einiger Bedeutung hat nur noch Padua in Andrea Riccio (1470—1532), der sich ebenfalls als Meister der Kleinplastik in Erzguß hervorgethan hat, namentlich in kleinen, mit Reliefs geschmückten, zum Schmuck von Geräten, Möbeln, Waffen und zu Hutagraffen bestimmten Bronzetäfelchen, den sogenannten Plaketten, und Modena in Guido Mazzoni (1450—1518) aufzuweisen, der vorzugsweise naturalistisch bemalte Gruppen aus gebranntem Thon, auch in naturalistischer, vor dem Häßlichen nicht zurückschreckender Charakteristik fertigte. Die Beweinung des Leichnams Christi (Hauptdarstellung in San Giovanni in Modena) war sein Lieblingsgegenstand. In der Lombardei hat sich die Plastik dagegen so völlig der Architektur untergeordnet, daß die Persönlichkeiten der einzelnen Künstler hinter ihren rein dekorativen Aufgaben völlig verschwinden, obwohl doch die Ausschmückung der Dome von Mailand und Como, der Certosa von Pavia, der Capella Colleoni in Bergamo, im Äußern wie im Innern, eine große Zahl künstlerischer Kräfte erforderte. An ihrer Spitze stehen der schon genannte Architekt der Certosa, Giovanni Antonio Omodeo, der wie alle lombardischen Architekten jener Zeit auch Bildhauer war, die Brüder Mantegazza und Agostino Bambaja, der das berühmte Grabmal des Gaston de Foix (zum Teil in der Brera zu Mailand erhalten) geschaffen hat. In der dekorativen Skulptur im Dienste der Architektur und in der Grabmälerplastik bewegte sich auch die Bildhauerkunst Venedigs, wo Antonio Rizzo, der schon genannte Schöpfer der Hofarchitektur des Dogenpalastes, und Pietro Lombardo die am meisten beschäftigten Bildner waren. Wie wenig scharf ihre Individualität ausgebildet und auch voneinander verschieden war, beweist der Umstand, daß sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen läßt, welcher von beiden der Schöpfer des Grabmals des Dogen Niccolò Marcello (Abb. 349) war. Dieses Grabmal ist typisch für eine ganze Reihe anderer, deren Herkunft von dem gotischen Wandgrabe unverkennbar ist. Nur ist der Aufbau (bisweilen bis zu vier Geschossen) gesteigert und der bildnerische Schmuck über alle Teile in reichster Fülle ausgedehnt. Eine Eigentümlichkeit der venezianischen Plastik dieser Zeit ist die Einwirkung der Antike, die die Künstler durch griechische Originalwerke kennen lernten, die die Venezianer von ihren Handelsreisen und Kriegsfahrten nach dem Orient mitgebracht hatten. Während des 15. Jahrhunderts blieb es aber nur bei einer oberflächlichen, kühlen Nachahmung der Antike. In ihren Geist drangen erst Alessandro Leopardi (gest. 1522), der Verrocchios Colleoni-Standbild im

Guß vollendet und dafür den meisterhaft komponierten Sockel geschaffen hat, und die Söhne jenes Pietro Lombardo, Antonio und Tullio ein. Ihr gemeinsames Hauptwerk ist das Grabmal des Andrea Vendramin in San Giovanni e Paolo, das schönste aller Dogengräber Venedigs. Leopardis Stärke liegt aber weniger in der Bildhauerkunst als in der Dekoration, und auf diesem Gebiet hat er in den drei bronzenen Flaggenhaltern auf dem Markusplatz eine wahrhaft klassische Schöpfung hinterlassen, die in der Erfindung wie im Reiz der Einzelbildungen der griechischen Antike wirklich nahe kommt.

Eine vereinzelte, aber bedeutsame Erscheinung unter den italienischen Bildhauern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist der aus Istrien gebürtige Francesco Laurana, der in Palermo und Neapel thätig war. Seine Büsten, namentlich die weiblichen, von denen eine besonders schöne ins Berliner Museum gekommen ist (Abb. 350), deuten darauf hin, daß er in der florentinischen Schule gelernt hat, deren Formenstrenge sich dann unter dem Einfluß südlicher Weichheit zu gefälliger Anmut gemildert hat.



Abb. 347. Reiterdenkmal des Colleoni in Venedig. Von Andrea del Verrocchio.

Die gewaltigen Strömungen, die zu Anfang des 15. Jahrhunderts die florentinische Plastik durchdrangen und sie mit dem Geiste der neuen Zeit erfüllten, haben sich etwa um dieselbe Zeit auch der Malerei in Florenz bemächtigt und sie zu einer vielleicht noch glänzenderen und reicheren Entfaltung gebracht. Auch hier war einerseits ein enger Anschluß an die Natur auf Grund eingehender Studien aller Einzelformen, andrerseits ein Streben nach dem Ausdruck des ganzen Reichtums der Empfindungen, die sich in einem Menschenantlitz widerspiegeln können, das Entscheidende, und während sich anfangs die Vertreter beider Richtungen in einseitigem Beharren bei ihrer Naturauffassung gegenüberstanden, das Realistische dem Spiritualistischen, das Materielle dem Geistigen, vollzog sich gegen die Mitte des Jahrhunderts eine Verschmelzung, aber stets im Hinblick auf das Großartige, das Monumentale, das der Grundzug der florentinischen Malerei blieb, die deshalb auch das Hauptausdrucksmittel der monumentalen Wandkunst, die Freskotechnik, mit eifriger Liebe pflegte.



Abb. 348. Die Taufe Christi. Von Andrea del Verrocchio und Leonardo da Vinci. In der Akademie zu Florenz.

An der Spitze der neuen Bewegung, zugleich als Vertreter ihrer beiden Richtungen, stehen Masaccio (eigentlich

Tommaso di Ser Giovanni 1401—1420) und der Dominikanermönch Fra Giovanni da Fiesole (1387—1455), schon bald nach seinem Tode Fra Angelico genannt, weil er sich nur mit himmlischen Gegenständen abgab und dabei in der Darstellung der Engel das Höchste leistete. Masaccio war ein Schüler des Masolino da Panicale (1383—1450), eines Freskomalers von geringerer Bedeutung, der zum Teil noch in der mittelalterlichen Überlieferung arbeitete. Als ihn die Ausmalung der Brancaccikapelle in der Karmeliterkirche zu Florenz übertragen wurde, trat ihm sein Schüler Masaccio zur Seite, und was dieser hier in kurzer Zeit — er starb frühzeitig in kümmerlichen Verhältnissen in Rom — geschaffen hat, bezeichnet den Ausgangspunkt des neuen Stils, der gleichsam mit einem Schlage die mittelalterliche Enge und Befangenheit durchbrach und Freiheit und Größe der Bewegung mit einer bisher ungekannten Naturwahrheit und mit lebenswirklicher Raumgliederung und Raumvertiefung verband. Die Vertreibung aus dem Paradiese, die Geschichte von dem Zinsgroschen und drei Darstellungen aus dem Leben Petri sind die Werke, in denen sich die neue Naturanschauung so gewaltig offenbarte, daß sie Jahrzehnte hindurch für alle Künstler der Folgezeit eine Quelle ernsten Studiums blieben, und daß die Vertreibung aus dem Paradiese noch ein Jahrhundert später ihren Nachhall in einem der Loggienbilder Raffaels fand. In der That wirkte gerade dieses Bild wie eine Offenbarung, weil es hier einem Maler zum erstenmal gelungen war, nackte Körper in nahezu vollkommener Übereinstimmung mit der Natur darzustellen und um sie herum eine malerische Stimmung zu verbreiten, die wieder mit der tiefen Gemütsbewegung beider Figuren, des sein Antlitz vor Scham bedeckenden Adam und der laut wehklagenden Eva in vollem Einklang stand (Abb. 351). So war Geistiges und Technisches auf gleiche Höhe gebracht, und ein so sicheres Können muß gerade den Künstlern am meisten imponiert haben.



Abb. 349. Grabmal des Dogen Niccolò Marcello. In S. S. Giovanni e Paolo zu Venedig. (Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

Selbst Fra Angelico, der von 1418—1436 in Fiesole lebte, von da bis 1446 dem Kloster San Marco in Florenz angehörte und dann bis zu seinem Tode (1455) in Rom thätig war, hat sich in seinen letzten Werken, den Fresken aus der Legende der Heiligen Stephanus und Laurentius an den Wänden und der vier Evangelisten an der Decke der Nikolauskapelle im Vatikan (Abb. 352), dem mächtigen Einfluß Masaccios nicht entziehen können, indem er sich zu einer realistischen, der Beobachtung des Lebens abgewonnenen Darstellungsweise entschloß. Aber sein eigentlicher Kunstcharakter wurzelt doch im Gefühl, in der Wiederspiegelung seines frommen Gemüts in seinen Marien- und Engelgestalten, in der Betonung des Seelischen in den Köpfen der heiligen Personen, in der Vertiefung getragener Stimmungen, die besonders bei der Trauer am Kreuze und um den Leichnam Christi zum Ausdruck kommen. Dieser starken Hervorhebung des Psychologischen entspricht auch eine helle, lichte Farbenstimmung, die sogar in reinem Weiß seine Accorde hervorzubringen weiß. Die koloristischen Vorzüge Fra Giovannis kommen ebensowohl in seinen Fresken, die sich, wahrscheinlich wegen der soliden, fleißigen Technik, einer wunderbaren Erhaltung erfreuen, wie in seinen zahlreichen, großen und kleinen Tafelbildern zum



Abb. 350. Büste einer neapolitanischen Prinzessin. Von Francesco Laurana. Im Museum zu Berlin.

Ausdruck. Unter seinen Fresken nimmt die lange Bilderreihe, die er seit 1436 im Kapitelsaal, im Kreuzgang und in den Zellen des ehemaligen Dominikanerklosters San Marco ausgeführt hat, die vornehmste Stelle ein. Aber wie Bedeutendes er auch hier in der Darstellung Christi am Kreuz und in einigen anderen Szenen aus dem Leben Christi geleistet hat, so hat er doch sein Höchstes in der Schilderung der Krönung Mariä durch Christus gegeben, und diesen Gegenstand hat er nebst der Darstellung des jüngsten Gerichts mit Vorliebe auf seinen Tafelbildern behandelt. Ganze Chöre von Engeln, die sich singend und musizierend als der himmlische Hofstaat um den thronenden Heiland und seine gebenedeite Mutter scharen, hat er aufgeboten, und unterhalb, als Ergänzung zu den Chören der Himmlischen, hat er heilige und selige Frauen und Männer versammelt, um in ehrfürchtiger Anbetung dem Schauspiele beizuwohnen. Wie er selbst mit ganzer Seele bei diesen Schilderungen war, bei denen er gleichsam den Himmel offen sah, so suchte er auch alle dargestellten Figuren mit den Gefühlen, die er selbst empfand, zu durchdringen. Er glaubte, was er malte, und dieser Strom wahrer Empfindung teilt sich auch dem Beschauer mit, der von dieser schlichten Einfalt und Frömmigkeit tief ergriffen wird. Die schönste dieser Darstellungen besitzen die Galerie der Uffizien zu Florenz (Abb. 353) und das Louvre zu Paris, während sich von den Darstellungen des jüngsten Gerichts die bedeutendsten im Museum zu Berlin und in der Kunstakademie zu Florenz befinden. Es ist bezeichnend für die Sinnesart des frommen Malers, daß es ihm bei diesen viel weniger um die Verworfenen und Verdammten, die er als etwas Nebensächliches und Unerquickliches behandelte, als um die Seligen und die sie begrüßenden und geleitenden Engel zu thun ist. Alles Häßliche und Gottlose lag außerhalb dieser in Wahrheit „engelgleichen" Kunst.



Abb. 351. Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradiese. Freskogemälde von Masaccio in der Brancaccikapelle zu Florenz.

Aus der Klosterkunst ist auch der begabteste Nachfolger Fra Angelicos, Fra Filippo Lippi (um 1406—1469) hervorgegangen, der mit geschickter, mehr von praktischer Erwägung als von starker Empfindung geleiteter Hand einerseits die spiritualistische Richtung und das Schönheitsgefühl jenes, andrerseits den Natürlichkeitssinn und die Wirklichkeitsempfindung Masaccios zusammenfaßte, unter starker Betonung der dem Kolorit abzugewinnenden Wirkungen, und dadurch zum Bindeglied zwischen jenen beiden Meistern und den Künstlern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde. In seiner Lebensanschauung stand er in vollem Gegensatze zu dem frommen Mönche von San Marco. Wie er in seinen figurenreichen Freskodarstellungen zuerst dem weiblichen Element Einlaß gewährte, wie er in seinen Tafelbildern die Mutter Jesu in gemütvoll-weltlicher Auffassung zum Hauptgegenstande der Darstellung machte, wie er für seine Engelsgestalten wirkliche Mädchen aus dem ihn umgebenden Leben zu Modellen nahm und zuerst auch Sinn und Verständnis für die weibliche Tracht seiner Zeit hatte, so hat das weibliche Geschlecht auch in seinem Leben eine bedeutsame Rolle gespielt. Schon fünfzigjährig ließ er sich als Kaplan des Nonnenklosters in Prato, wo er auch als Maler bei der Ausschmückung des Domchors thätig war, mit der jugendlichen Nonne Lucrezia Buti in ein Liebesverhältnis ein, und er entführte sie sogar später aus dem Kloster. Er muß durch seine



Abb. 352. Der Evangelist Johannes. Von Fra Giovanni da Fiesole.
Freskogemälde an der Decke der Nikolaus-Kapelle im Vatikan.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Kunst in der Gunst seiner geistlichen Oberen so festgestanden haben, daß seine That kein allzugroßes Ärgernis erregte, und es gelang ihm auch, später das Verhältnis, dem schon um 1457 ein Sohn, der spätere Maler Filippino Lippi, entsproß, durch eheliche Verbindung mit der Entführten zu legitimieren, ohne daß er darum, wie es scheint, den geistlichen Stand aufgegeben hat.

Seine freie Lebensauffassung ist seinen Bildern zugute gekommen, ohne daß er es an Ehrfurcht vor dem Göttlichen hat fehlen lassen. Obwohl er auch eine große Zahl von Fresken gemalt und dabei nicht selten die echte Größe des monumentalen Stils bei durchaus lebensvoller Gestaltung erreicht hat (Bilder aus dem Leben Johannes des Täufers und des Stephanus im Dom zu Prato [Abb. 354], Leben der Maria im Dom zu Spoleto), hat er doch die anziehendsten Schöpfungen seiner Kunst in seinen Tafelbildern hinterlassen. Wie Fra Angelico schilderte er gern die Krönung der Maria; aber bei seinem Hauptwerke dieses Inhalts, der Krönung der Maria durch Gott Vater in der Akademie zu Florenz, sind ihm die beiden Hauptpersonen nicht so wichtig wie die im Vordergrunde knieenden Figuren von hohen und niederen Geistlichen, unter denen der Künstler auch sich selbst dargestellt hat, und besonders von Frauen, Mädchen und Kindern aus dem Volke, die sichtlich völlig porträtmäßig bestimmten Modellen nachgebildet sind. Noch stärker tritt diese Neigung zum Individuellen in seinen Madonnenbildern zu Tage, mit denen er als Bahnbrecher am Anfang einer Entwickelungsreihe steht, die erst durch Raffael ihre höchste Vollendung erhalten hat. Wie eng er sich anfangs in diesen Madonnendarstellungen noch an Fra Angelico anschloß, zeigt besonders ein Bild im Berliner Museum, wo die Madonna vor dem auf einer blumigen Waldwiese ruhenden Kinde anbetend niedergekniet ist. Über ihr erscheint Gott Vater mit der Taube des heiligen Geistes, und links sind der kleine Johannes und weiter zurück im Dunkel des Waldes, der den Hintergrund bildet, der heilige Bernhard sichtbar. Aber trotz des engen Anschlusses an Fra Angelico zeigt sich doch in der Ausbildung der Landschaft bereits eine selbständige Regung des Künstlers, die mit der Zeit immer stärker in den Vordergrund trat. Mit besonderer Liebe finden wir auch die Landschaft auf dem schönen Madonnenbilde in den Uffizien behandelt (Abb. 355), wo das Christkind von zwei Engeln zu der ihre Hände im Gebet zusammenschließenden Mutter emporgehoben wird, während auf einem Rundbilde im Palazzo Pitti eine Darstellung der Wochenstube der heiligen Anna den bewegten Hintergrund zu der vorn sitzenden Madonna bildet. Es ist das Höchste und Vollkommenste, das Fra Filippo Lippi in der Wirklichkeitsdarstellung geleistet, und seine Wochenstube hat vielen Künstlern der späteren Zeit als Vorbild gedient. Bis auf Andrea del Sarto haben sie nicht vergessen, die rasch herbeieilende Dienerin, die einen Korb auf ihrem Kopfe trägt, ihrer Komposition einzuverleiben. Einen so tiefen Eindruck hat ein scheinbar so einfaches Bewegungsmotiv auf eine ganze Künstlergeneration geübt!

Daß Fra Filippo Lippi um die Mitte des 15. Jahrhunderts der bedeutendste Maler von Florenz war, wird uns durch das Zeugnis eines gleichzeitigen Kunstgenossen bestätigt, der sogar nur diesen einen Maler in Florenz nennt. In der That ist neben ihm nur noch Benozzo Gozzoli (um 1420 bis um 1496) der Beachtung wert wegen seiner ausgedehnten Thätigkeit als Freskomaler, wozu ihn besonders der Reichtum seiner Erfindungskraft, seine anmutig, leicht und frisch gestaltende Phantasie und die liebenswürdige Naivetät seiner Auffassung mehr befähigten als eine gründliche Kenntnis der Natur. Was seine Fresken (den Zug der heiligen drei Könige nach Bethlehem in der Mediceerkapelle des Palazzo Riccardi und 24 Gemälde aus dem Alten Testament im Campo Santo zu Pisa) besonders wertvoll macht, ist der Umstand, daß die Szenen in voller Unbefangenheit das florentinische Leben jener Zeit in Trachten, Sitten und Gebräuchen veranschaulichen. So hat z. B. die Geschichte Noahs den Anlaß zur Schilderung einer Weinlese gegeben, wie sie damals in Toskana üblich war. Die eine der Mägde, die dabei nach dem trunkenen Noah blickt, gilt sogar als ein Meisterstück feiner psychologischer Beobachtung. Wie sie entrüstet und doch neugierig nach dem Verbotenen blinzelt, hat jedem Ausdruck heuchlerischer Schamhaftigkeit das Brandmal der „Vergognosa di Pisa", der Scheinheiligen von Pisa, aufgedrückt.

Der begabteste und vielseitigste unter den Schülern und Nachahmern Filippo Lippis war Sandro Botticelli (1446—1510), zugleich eine der eigenartigsten, tiefsten und genialsten Künstlerindividualitäten der gesamten italienischen Renaissance. Der begünstigte Maler der Medici hat er in seinen Fresken, Tafelbildern und Zeichnungen den geistigen Gehalt eines ganzen Zeitalters erschöpft, auf dieses aber einen viel geringeren Einfluß geübt als andere, weniger umfassende Geister. Er war einer der ersten, der Motive aus der antiken Mythologie in größeren Darstellungen behandelte wie z. B. die Geburt der Venus und dabei in der Hauptfigur ein berühmtes antikes Kunstwerk, die mediceische Venus, allerdings in malerischer Freiheit, nachbildete (in den Uffizien zu Florenz). Auch brachte er in den Hintergründen seiner Gemälde gern antike Gebäude eigener Erfindung an. Nicht weniger war er aber mit den Dichtungen seiner Landsleute, der älteren wie



Abb. 358. Die Krönung der Maria. Tafelgemälde von Fra Giovanni da Fiesole (Angelico). In der Uffiziengalerie zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)



Abb. 354. Die Bestattung des heil. Stephanus. Freskogemälde von Fra Filippo Lippi im Dom zu Prato.

der gleichzeitigen, vertraut. Er unternahm es, Dantes gewaltiges Gedicht von Anfang bis zu Ende zu illustrieren — ein großer Teil dieser geistvollen, von reichster poetischer Gestaltungskraft zeugenden Kompositionen ist in das Berliner Museum gekommen — und in einem seiner berühmtesten Bilder, dem „Frühling" (Abb. 356), spiegelt sich der Geist wieder, der die Liebessonette Lorenzos von Medici und die das heitere, festliche Leben des damaligen Florenz schildernden Dichtungen seines Freundes Angelo Poliziano durchdringt. Wohlgepflegte Gärten und Parkanlagen, über die eine verschwenderische Natur eine üppige Fülle von Blumen und Früchten gestreut hat, sind die Lieblingsschauplätze seiner Bilder, mag er sie nun mit schlanken Mädchen und Frauen bevölkern, deren zarte Formen durch die lichten, flatternden und fließenden Schleiergewänder hindurchscheinen, oder mit der thronenden Madonna, mit ernsten Heiligen und anmutigen Engelsscharen. Hatte Fra Filippo Lippi diese allmählich zu richtigen Erdenkindern gemacht, so hob sie Botticelli wieder in die himmlische Sphäre empor. Wie sie jetzt die Madonna umgeben, haben sie den letzten Erdenrest abgestreift und gehen völlig in ihr heiliges Amt auf, in die ernste, weihevolle Stimmung, die sich von der in traurige Zukunftsahnungen versunkenen Gottesmutter auf sie überträgt und sie die Tragik der kommenden Ereignisse mitempfinden läßt. In diesen Madonnendarstellungen — die schönsten sind in den Uffizien zu Florenz (Abb. 357) und im Berliner Museum — klingt der Einfluß der Predigten Savonarolas wieder, zu dessen wärmsten Anhängern Botticelli gehörte und dessen tragisches Schicksal auch seinen



Abb. 355. Maria mit dem Kinde und Engeln. Von Fra Filippo Lippi. In den Uffizien zu Florenz.

Lebensabend verdüstert hat. Hatte er in diesen meist rund gestalteten Bildern das Tiefste und Stärkste von Empfindung offenbart, das die Malerei seiner Zeit überhaupt zum Ausdruck zu bringen vermochte, so fehlt ihm in großen Kompositionen auch nicht der Sinn für feierliche Repräsentation. Besonders gern hat er die Anbetung der Könige gemalt, einmal auch im Auftrage Lorenzos des Prächtigen, und auf diesem Bilde (jetzt in den Uffizien zu Florenz), auf dem alle Mitglieder der Familie, ihre hervorragendsten Freunde und Anhänger erscheinen, hat sich Botticelli auch als trefflichen Meister der Bildniskunst gezeigt, von der er auch sonst noch in mehreren Einzelbildnissen glänzende Proben abgelegt hat. Auch als Geschichtsmaler großen, monumentalen Stils hat sich Botticelli bewährt, als ihn Papst Sixtus IV. nach Rom berief, um mit Künstlern wie Perugino, Pinturicchio, Signorelli und D. Ghirlandajo die neu erbaute Sixtinische Kapelle mit Wandgemälden aus der Geschichte Mosis und Christi zu schmücken, und endlich hat er uns eines der rätselhaftesten Bilder der ganzen italienischen Renaissance hinterlassen, das bis jetzt jeder Deutung getrotzt hat, aber durch seinen starken Empfindungs- und Stimmungsgehalt so mächtig wirkt, daß man danach Botticelli auch als den ersten Seelenmaler in modernem Sinne rühmen darf (Abb. 356).

Dieser merkwürdige Mann, dessen Kunst erst in unserer Zeit ein volles Verständnis gefunden hat, hat auch als Lehrer auf seine Zeitgenossen nicht so eingewirkt, als man nach seiner



Abb. 356. Der Frühling. Gemälde von Sandro Botticelli in der Akademie zu Florenz.

starken künstlerischen Persönlichkeit erwarten durfte. Sein einziger Schüler von Bedeutung ist Filippino Lippi (1458—1504), der Sohn jenes Fra Filippo, gewesen. Aber trotz seiner großen Aneignungsfähigkeit, die auch vieles von seinem Vater übernahm, kann sich Filippino an Universalität und Tiefe des Geistes nicht mit Botticelli messen. In seiner Jugend ist ihm gleichwohl mancher große Wurf gelungen. In einer Vision des heiligen Bernhard, dem die heilige Jungfrau von vier Engeln umgeben in einer reich ausgebildeten Gebirgslandschaft erscheint (in der Badia zu Florenz), ist er sogar in der Bildung der Engelsgestalten Botticelli gleichgekommen, und nicht minder erfolgreich hat er mit diesem in einer für die Mediceer gemalten Anbetung der Könige (jetzt in den Uffizien zu Florenz) gewetteifert, freilich mit starker Anlehnung an Leonardo da Vinci. Seine frühen Erfolge haben ihm auch den ehrenvollen Auftrag verschafft, die Ausmalung der Brancaccikapelle, die seit Masaccios Tode unterbrochen worden war, fortzuführen. Es ist ihm dort gelungen, einige Bilder (Paulus im Kerker des Petrus, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, die Kreuzigung Petri u. a. m.) auszuführen, die in der Größe der Auffassung, in der Monumentalität des Stils des Masaccio würdig sind. In der Mannigfaltigkeit der Charakteristik und in der größeren Lebendigkeit der Erzählung kamen dem jüngeren Maler natürlich die Fortschritte zu gute, die in sechzig Jahren gemacht worden waren.

An weitgreifendem Einfluß auf die Zeitgenossen ist Filippino Lippi ebenso wie Botticelli durch Domenico Ghirlandajo (1449—1494) übertroffen worden, der, wie viele seiner Kunstgenossen, ursprünglich Goldschmied gewesen war und in dieser Kunst schon Bedeutendes geleistet



Abb. 357. Madonna mit Engeln. Von Sandro Botticelli. In den Uffizien zu Florenz.

hatte, ehe er sich ganz der Malerei zuwandte. In dieser war er Schüler des Alesso Baldovinetti, eines unbedeutenden Künstlers gewesen, hatte aber bald durch seine rastlos arbeitende Energie alles zusammengefaßt, was er von diesem Lehrmeister und anderen, wie z. B. von Andrea del Verrocchio, lernen konnte. Ihn drängte es nach Bethätigung seiner Schaffenslust im Großen. An den Wänden der Kirchen und Kapellen bewegte sich seine leicht und doch sorgsam und eindringlich gestaltende Kunst am liebsten. Er war ein echter Florentiner, indem er die Freskomalerei bevorzugte und gern lange Geschichten an den Wänden darstellte. Ein starkes, reines Schönheitsgefühl leitete ihn, aber er sah dabei doch auch soviel Schönes um sich herum, daß er seine Ideale nicht aus der Phantasie allein zu schöpfen brauchte. Er hat denn auch kein Bedenken getragen, die heilige Geschichte im Spiegel seiner Zeit zu zeigen, auf das konventionelle Kostüm seiner Vorgänger, das hie und da im einzelnen schon aufgegeben war, gänzlich zu verzichten und in voller Unbefangenheit Szenen aus dem florentinischen Leben der Zeit zu schildern, deren tiefere Bedeutung dadurch dem Beschauer um so näher gebracht wurde. Dieses Bestreben, in dem die Kunst des Domenico Ghirlandajo das Höchste geleistet hat, kommt besonders in den Fresken zum Ausdruck, mit denen er den Chor von Santa Maria Novella in Florenz ausgeschmückt hat. Es sind Darstellungen aus dem Leben der Maria und Johannes des Täufers. Wo es nur irgend ging, ist das reiche Bild florentinischen Wohllebens um diese Zeit zur Anschauung gebracht worden. So ist z. B. die Geburt der Maria der willkommene Anlaß geworden, uns einen Einblick in die Wochenstube einer vornehmen Florentinerin zu gewähren, die auf ihrem Bette halb aufgerichtet nach toskanischer Sitte den Besuch ihrer Freundinnen empfängt, während die Dienerinnen dem Neugeborenen das Bad bereiten (Abb. 359). Das



Abb. 358. Die Ausgestoßene. Gemälde von Sandro Botticelli. In der Sammlung Pallavicini zu Rom.



Abb. 359. Die Geburt der Maria. Freskogemälde von Domenico Ghirlandajo in Santa Maria Novella zu Florenz.

hohe, von Pfeilern getragene Gemach ist in seinem bildnerischen Schmuck ganz von dem Geiste der antiken Kunst durchdrungen, die damals das Leben adelte und mit einem höheren Inhalt erfüllte, und über die Wirklichkeit erhoben erscheinen auch die Menschen, die in diesen Räumen wandeln, obwohl namentlich die Besucherinnen deutlich porträtmäßige Züge tragen. Darin lag eben das Geheimnis der großen Macht, die Domenico Ghirlandajo über seine Zeitgenossen errang, daß er, von der Wirklichkeit ausgehend, diese doch mit dem Hauch einer idealen Größe umgab und durch sein Schönheitsgefühl so verklärte, daß seine Landsleute von gerechtem Stolze erfüllt wurden, wenn sie ihre Abbilder in solch veredelter Gestalt vor Augen sahen. In den 1490 vollendeten Fresken in Santa Maria Novella hat Domenico Ghirlandajo nicht nur sein Höchstes geboten, sondern auch alles zusammengefaßt, was ihm seine Vorgänger überliefert hatten, und damit zugleich den Höhepunkt erreicht, zu dem diese Art monumentaler Geschichtserzählung überhaupt gebracht werden konnte. Daß es ihm aber bisweilen auch gelang, sich zu der vollen wuchtigen Größe des monumentalen Stils zu erheben, hat er in seinem in der Sixtinischen Kapelle in Rom ausgeführten Freskogemälde, der Berufung der Apostel Andreas und Petrus, und ganz besonders in dem 1480 im ehemaligen Refektorium der Kirche Ognissanti in Florenz gemalten Abendmahl bewiesen (Abb. 360), das den letzten Versuch in einer Entwickelung darstellt, die durch die große That Leonardos ihre Krönung erhalten sollte.



Abb. 360. Das Abendmahl.
Freskogemälde von Domenico Ghirlandajo im Refektorium von Ognissanti zu Florenz.



Abb. 361. Bildnis des Andrea del Verrocchio von Lorenzo di Credi. In den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz.)

Neben diesen Großmeistern der florentinischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat es noch eine Reihe kleinerer Talente gegeben, die durch mehr oder weniger stark ausgebildete Eigenart wohl dazu beigetragen haben, das Gesamtbild dieser Malerei mannigfaltiger zu gestalten, aber auf ihren Entwickelungsgang keinen Einfluß gewonnen haben. Von diesen kleineren Geistern sind besonders Piero di Cosimo (1462—1561), der sich durch phantastische Behandlung mythologischer Szenen hervorthat, und Lorenzo di Credi (1459—1537), ein Schüler des Verrocchio, zu nennen, der sich später an seinen großen Mitschüler Leonardo da Vinci anschloß und diesem die Feinheiten seiner zart verschmelzenden koloristischen Technik abzulernen suchte. Sein bestes Werk, die thronende Madonna zwischen dem heiligen Zenobius und Johannes dem Täufer im Dom zu Pistoja, zeigt ihn denn auch als Koloristen von einer günstigen Seite. Eigene Erfindung war aber seine Sache nicht, und daraus erklärt es sich, daß er noch das Beste im Bildnis leistete, wenn sich seine trockene, hausbackene Natur nur mit der schlichten Wirklichkeit abzufinden brauchte (Abb. 361).

Wie die florentinische Plastik hat auch die florentinische Malerei ihre Fäden in die benachbarten Gebiete hinübergesponnen. Aber ihr Einfluß war nicht so übermächtig, daß sich nicht neben ihr auch lokale Schulen entwickelten, in denen schließlich das Eigene die Überhand über die von außen gekommenen Anregungen gewann. Es fehlt hie und da nicht an Künstlern, die an die Größten unter den Florentinern heranreichen, und einige gehören sogar zu den Spitzen der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

Eine eigenartige Richtung schlug die Malerei zunächst in Umbrien ein, freilich nur im südlichen Teil, während der nördliche mehr den Einwirkungen der Florentiner zugänglich blieb. Aber auch hier traten einige charaktervolle Persönlichkeiten auf, an deren Spitze Piero della Francesca (1420—1492) steht, der sich besonders durch gründliche Kenntnisse in der Anatomie und Perspektive auszeichnete, worüber er selbst ein Lehrbuch schrieb, und daneben noch auf die Vervollkommnung und Erweiterung der koloristischen Technik bedacht war. Er zuerst erkannte die Vorteile, die die Malerei aus der wirkungsvollen Einführung des Lichtes ziehen konnte, und in seinem Hauptwerk, einem Freskencyklus aus der Legende vom heiligen Kreuz im Chor von San Francesco in Arezzo, dem eine ebenbürtige Stellung neben den gleichartigen Werken eines Ghirlandajo, Signorelli und Mantegna gebührt, hat er gezeigt, daß er selbst bereits eine hohe Meisterschaft in der Berechnung und Verwendung auffallender Lichtwirkungen erreicht hatte. Was er wußte, hat er auf seine beiden Schüler Melozzo da Forli (1438—1494) und Luca Signorelli aus Cortona (1441—1523) vererbt, von denen jeder in seiner Weise die Kenntnisse des Lehrers auszubeuten wußte. Melozzo, der zuletzt in Rom thätig war, hat diesen in allem technischen Wissen erreicht, ihn aber an Schönheitsgefühl so weit übertroffen, daß er in der Freiheit der Gestaltung sogar den Großmeistern der Renaissance an die Seite zu setzen ist. Leider ist sein Hauptwerk, das mehr als hundert Gestalten umfassende Freskogemälde der Himmelfahrt Christi in der Halbkuppel der Apostelkirche in Rom, 1711 zerstört worden. Aber die noch erhaltenen Bruchstücke, der segnende Christus im Quirinal und zehn Halbfiguren singender, musizierender und der Musik lauschender Engel in der Sakristei der Peterskirche lassen erkennen, daß Melozzo in der Sicherheit der Technik, womit er die für die damalige Zeit ungemein schwierigen, für die Untersicht notwendigen

Verkürzungen der Engelsgestalten bemeistert hat, ebenso groß war wie in der Fähigkeit, eine unendliche Mannigfaltigkeit der Empfindungen in jugendlichen Gesichtern zu vollem Ausdruck zu bringen (Abb. 362). Daß er aber auch Männer charaktervoll zu gestalten wußte, hat er in einem die Gründung der vatikanischen Bibliothek darstellenden Freskobilde im Vatikan gezeigt, auf dem auch sein gründliches Wissen in der Perspektive in der großartig ausgebildeten Architektur zur Geltung kommt.

Der andere Schüler des Piero della Francesca, Luca Signorelli, war von Melozzo, dessen künstlerische Neigung dach mehr auf die Schilderung ruhiger, schöner Erscheinung gerichtet war, grundverschieden, obwohl er manches von ihm gelernt hat. Van allem, das er bei seinem Lehrmeister gewonnen hatte, schien ihm die Kenntnis des menschlichen Körpers das Wertvollste und Wichtigste zu sein, und seine anatomischen Kenntnisse weiter auszubilden fand er die beste Gelegenheit, als er in Flarenz in den Kreis jener Künstler trat, die, Bildhauer und Maler zugleich, die Überlieferungen des Donatelloschen Naturalismus pflegten. Welche Meisterschaft in der Darstellung des nackten Körpers er schan in seiner Jugend erreicht hatte, beweist eine figurenreiche mythologische Darstellung, die er wahrscheinlich für Lorenzo de' Medici gemalt hat: Pan als Gatt des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern (jetzt im Berliner Museum, Abb. 363). Hier ist jeder Rest von altertümlicher Befangenheit verschwunden. Mit vollkommener Sicherheit und mit tiefstem Verständnis ihres organischen Zusammenhangs sind die menschlichen Formen wiedergegeben, und was hie und da vielleicht zu herb und hart, zu statuarisch streng erscheinen möchte, ist durch die tiefe, kräftige, wenn auch ernste Färbung malerisch belebt und zu vollen koloristischen Akkorden zusammengestimmt warden. Gebrach es Signorelli auch nicht an echtem Schönheitsgefühl, wie z. B. der Kopf der Nymphe im Vordergrunde links und manche seiner Madonnenbilder beweisen, in denen noch der zarte Geist umbrischer Anmut lebendig ist, so war doch das Herbe, Strenge und Großartige der Grundzug seiner Kunst, der freilich erst in seinem Alter zu vollem Durchbruch kam. Bei seiner großen Gewissenhaftigkeit in der Durchbildung aller Einzelheiten wurde Signarelli doch das Gestalten leicht, so daß er eine große Fruchtbarkeit entfalten konnte. In den meisten größeren und kleineren Bergstädten des südlichen Toskanas und Umbriens findet man noch Fresken oder Altarbilder von seiner Hand, denen ein gütiges Geschick meist die ursprüngliche Leuchtkraft und Frische der Farben bewahrt hat. Diese seine koloristischen Vorzüge deuten darauf hin, daß er sich bereits die große Neuerung der Niederländer, das Malen mit Öl- oder Firnisfarben, zu Nutze gemacht hat, wahrscheinlich durch die Vermittelung Melozzas, der in Urbino mit dem niederländischen Maler Justus van Gent zusammengearbeitet hatte. Einige Jahre ist Signorelli auch in Rom thätig gewesen, wo er als Vierziger in der Sixtinischen Kapelle das Freskabild mit den letzten Thaten und dem Tade des Mases gemalt hat, das sich der Schöpfung des Domenico Ghirlandaja ebenbürtig an die Seite stellen darf, das Hauptwerk seines Lebens hat er aber erst als Sechziger geschaffen und damit alles übertroffen, was die Florentiner bis dahin in der Kraft kühner, phantastischer Erfindung und dramatischer Schilderung geleistet hatten. In der Madonnenkapelle des Dames zu Orvieto, deren Ausschmückung noch Fra Giovanni da Fiesale begonnen hatte, stellte er, dessen Werk fortsetzend, „die letzten Dinge" dar. Von dem Deckengewölbe, wa Fra Giovanni seine Arbeit angefangen hatte, blickt der Weltenrichter herab, inmitten seiner Engelsscharen und van Patriarchen, Propheten, Aposteln, Märtyrern, Kirchenvätern u. s. w. umgeben. An den Wänden breitet sich dann in acht graßen Kampositianen die Schilderung der einzelnen Mamente aus, von der Predigt des Antichrist und der Verkündigung des nahenden Strafgerichts durch die Propheten und Sibyllen bis zum Empfang der Seligen im Paradiese. Ihren Höhepunkt erreicht diese Freskenreihe in den beiden Bildern, welche die Strafe der Verdammten schildern, und in dem Aufstieg der Seligen zu den himmlischen Höhen. Ohne sich inhaltlich an Dante anzuschließen, hat Signarelli in diesen Bildern von Hölle und Paradies Strafe und Lohn mit einer Beredsamkeit geschildert, die an Glut und Farbenpracht den erhabenen Visianen des Dichters gleichkommt, und wie Dante hat er seine glühendsten Farben für die Ausmalung der Höllenqualen



Abb. 362. Musizierender Engel.
Bruchstück eines Freskobildes von Melozzo da Forli.
In der Sakristei von St. Peter zu Rom.



Abb. 363. Pan als Gott des Naturlebens. Von Luca Signorelli. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin.

gemischt, zu der er zweier Wandfelder bedurfte. Hier erst konnte er zeigen, mit welcher staunenswerten Gewandtheit er den menschlichen Körper in den gewaltsamsten Stellungen und Bewegungen darzustellen verstand, wie er Menschen- und Teufelsleiber zu wilden Knäueln zusammenballen und doch jeden einzelnen Körper für sich allein zur Geltung bringen konnte, ohne daß auch nur die geringste Unklarheit übrig blieb. Selbst Michelangelo wußte, als er mit seinem jüngsten Gericht diese Gattung von Schilderungen zu höchster und letzter Vollendung brachte, nichts Besseres zu thun, als eine der kühnsten Erfindungen Signorellis, das auf dem Rücken des Teufels durch die Lüfte reitende Weib, unverändert in seine Komposition hinüberzunehmen (Abb. 364).

Was der umbrischen Malerei im engeren Sinne ihr Gepräge gegeben hat, war nicht das dramatisch Bewegte und Großartige, sondern das Liebliche, Anmutige, Gemütvolle und Beschauliche. In diesem Charakter ihrer Kunst scheint sich die Gemütsart der Bevölkerung wiederzuspiegeln, die, von vielen kleinen Herren bedrückt, niemals zu jener geistigen Freiheit, zu jenem stolzen Bürgersinn gelangte, der die Gemeinwesen von Florenz, Siena und Pisa groß gemacht hat. Zu Ende des 14. und im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts war Gentile da Fabriano (um 1370—1428) der am meisten beschäftigte Maler in Umbrien, der an vielen Orten seiner Heimat Spuren seiner Thätigkeit hinterlassen hat, aber auch zur Ausführung von Freskomalereien nach Venedig, Brescia und Rom berufen wurde. In Venedig hat er sogar tiefe Keime des Wachstums gepflanzt, da dort Jacopo Bellini, der Vater des berühmten Künstlerpaars, sein Schüler wurde. Bezeichnend für seine künstlerische Eigenart ist, daß man ihn den „Fra Angelico Umbriens" genannt hat, und dem Fra Giovanni ist er auch wirklich in dem Streben nach schwärmerischer Schönheit und Holdseligkeit gleichgekommen, wenn auch nicht in der Innigkeit des Gefühls. Letzteres hat erst, fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, Pietro Vanucci, von dem Orte seiner Lehrzeit Perugino genannt (1446—1524), erreicht. Obwohl er der Hauptvertreter des umbrischen Stils in der Malerei gewesen und gerade darum von seinen Zeitgenossen sehr hoch geschätzt worden ist, hat er für uns dadurch eine größere Bedeutung, daß er der Lehrer Raffaels gewesen ist und daß dessen erste Entwickelungsperiode ganz unter seinem Einfluß steht. Auch Pietro Perugino war ein Schüler jenes Piero della Francesca gewesen, von dem Melozzo und Signorelli so viel gelernt hatten, und später war er in Florenz auch mit Verrocchio und seinem Kreise bekannt geworden. Anfangs schien es auch, als wollte er dem Strom lebendiger Naturanschauung folgen, der in Florenz herrichte; aber das weiche umbrische Gefühl gewann immer wieder die Oberhand und behielt sie schließlich auch, weil sich der Künstler gern von dem Beifall seiner Zeitgenossen tragen ließ, die immer nur nach schwärmerisch-gefühlvollen Andachtsbildern verlangten, die niemand so ergreifend, so poetisch und mit so schönem Farbenschmelz zu malen verstand wie Perugino (Abb. 365). Durch diese anfangs erzwungene, zuletzt gern geleistete

Massenproduktion ist er zuletzt zu einem Manieristen geworden, dem selbst der Ausdruck himmlischen Verzücktseins nur eine geläufige Phrase war. Wenn man aber die Werke ins Auge faßt, für die er sein ganzes Können einsetzte, muß man ihn zu den großen Meistern zählen, die nicht nur für einen beträchtlichen Zeitraum typisch sind, sondern auch in irgend einer Art etwas Höchstes geleistet haben. Das Gemälde der Schlüsselübergabe an Petrus in der Sixtinischen Kapelle, die ebenfalls



Abb 364. Die Bestrafung der Verdammten. Fresko von Luca Signorelli. Im Dom zu Orvieto.

in Freskomalerei ausgeführte Darstellung Christi am Kreuz mit Maria Magdalena und vier anderen Heiligen unter Rundbogen im Kapitelsaal von Sa. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz, ein Altargemälde mit der Grablegung Christi im Palazzo Pitti in Florenz und die Vermählung der Maria mit Joseph im Museum zu Caën in Frankreich, die für Raffaels „Sposalizio" vorbildlich geworden ist, sind Meisterwerke der religiösen Malerei großen Stils, und in den Wandgemälden, mit denen er das „Cambio", die Halle der Wechsler in Perugia, geschmückt hat, hat er in der Darstellung der antiken Helden, die die weltlichen Tugenden versinnlichen, wie auch in den



Abb. 365. Madonna mit dem Kinde und mit dem Johannesknaben. Von Pietro Perugino. In der Nationalgalerie zu London.

ornamentalen Teilen der Raumdekoration gezeigt, daß er sich auch mit dem Studium der antiken Kunst, wenigstens äußerlich, vertraut gemacht hatte.

Darin war ihm freilich sein jüngerer, aus Perugia gebürtiger Kunstgenosse Bernardino Pinturicchio (1455 bis 1513) weit überlegen, der außerdem noch nur die guten Eigenschaften umbrischer Kunst, die heitere Liebenswürdigkeit und die Freude am friedvollen Dasein in lieblicher Natur, nicht die schwächliche Süßlichkeit Peruginos mitbrachte, als er zur Ausführung großer Wandmalereien nach Rom und später nach Siena berufen wurde. Was ihm für solche Aufgaben an Größe der Auffassung und des Ausdrucks fehlte, wußte er durch eine an die Miniaturmalerei erinnernde Zierlichkeit und Sorgsamkeit der Ausführung zu ersetzen, und damit fand er ebensosehr den Beifall seiner Auftraggeber wie durch seinen fein entwickelten Sinn für die einheitliche dekorative Ausstattung eines Raumganzen. Diese Fähigkeit hat ihn zum Begründer der Renaissancedekoration gemacht, und er ist auch der erste gewesen, der die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in den römischen Ruinen, besonders in den Titusthermen und den Kaiserpalästen entdeckten ornamentalen Malereien, die nach ihren unterirdischen Fundorten sogenannten „Grotesken", nachgeahmt und weiter ausgebildet hat. Mit diesen phantastischen Gebilden überzog er die Wandpfeiler, die Friese und Deckenwölbungen der Gemächer, umrahmte er die bildlichen Darstellungen an den Wänden. Sie traten zuerst bei der im Auftrage des Papstes Alexander VI. ausgeführten Ausmalung des Appartamento Borgia im Vatikan auf, wo er, von Schülern unterstützt, fünf Säle mit Darstellungen aus dem Leben der Maria und aus dem Leben mehrerer Heiligen (Abb. 366) und mit den Allegorien der sieben freien Künste schmückte. Ausdrücklich ausbedungen wurde die Anbringung von Grotesken in dem Vertrag, den der Künstler 1502 mit dem Kardinal Piccolomini abschloß, der ihm die Ausmalung der an den Dom zu Siena anstoßenden Libreria (Bibliothek) übertrug. Da in diesem Raum vornehmlich die Schriften des Oheims des Bestellers, des Papstes Pius II. (Äneas Sylvius) aufbewahrt werden sollten, wurde dem Künstler die Aufgabe gestellt, das Leben und die Thaten dieses Papstes in zehn großen Gemälden zu schildern. Er fand sich mit dieser Aufgabe in der Art eines naiv erzählenden Chronisten ab, der die Menschen der Vergangenheit mit den Augen seiner Zeit sah und jeden Vorgang dadurch möglichst bedeutungsvoll zu gestalten suchte, daß er eine möglichst große Zahl von Figuren in reichen Trachten in den Raum hineinpfropfte. Aber nicht im Gegenständlichen liegt die epochemachende Bedeutung dieser Fresken, sondern in ihrer architektonischen und ornamentalen Einfassung, die sie als etwas Besonderes erscheinen ließ. Zum erstenmale war einem Künstler das Bewußtsein gekommen, daß Wandgemälde, die wirkliches Leben wiederspiegeln wollen, nicht dekorativ, etwa wie aufgehängte Teppiche wirken dürfen, sondern daß sie in dem Beschauer die Illusion hervorrufen sollen, als ob sich die Wand erweiterte und vertiefte und als ob sich die Vorgänge wirklich vor ihm abspielten. Diese Raumillusion erreicht zu haben, ist die große That Pinturicchios, die die Mängel

seiner kleinlichen Auffassung der figürlichen Kompositionen reichlich aufwiegt. Der Saal der Libreria erscheint durch die gemalten Hallenarchitekturen, die die Bilder einfassen, viel größer als er in Wirklichkeit ist, und in der Ornamentik, die die Flächen der Pfeiler und die sie überspannenden Bogen bedeckt, hat der Künstler einen Erfindungsreichtum und eine Freiheit der Gestaltung entfaltet, die ihn in die Reihe der ersten Renaissancekünstler erhebt. Wenn die Überlieferung begründet ist, daß der junge Raffael als Gehilfe an diesen Fresken mitgearbeitet hat, ist es erklärlich, wo er die Grundlage zu dem großen Raumgefühl gelegt hat, das er anderthalb Jahrzehnte später in den vatikanischen Fresken offenbarte.

Neben der umbrischen Schule haben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch die Schulen von Padua, Bologna und Venedig selbständige Bedeutung erlangt, die beiden ersten freilich nur durch zwei Meister, die in der Entwickelung der italienischen Malerei sowohl wie einzeln betrachtet eine hervorragende Stellung beanspruchen dürfen. Der eine, Andrea Mantegna (1431—1506), ist sogar einer der Großmeister der italienischen Kunst, der durch die urwüchsige Kraft seiner Persönlichkeit weit aus seiner Umgebung heraustrat und nur durch die Enge der Verhältnisse gehindert wurde, seine Kraft in vollem Umfange auszugeben. In Padua geboren, hatte er sich dort durch das Studium der Werke Donatellos und eines von einem eifrigen Förderer der Kunst, Francesco Squarcione, gesammelten Antikenschatzes zu einem Künstler ausgebildet, dem plastische Schärfe in durchaus realistischer Auffassung über alles ging. Erst allmählich lernte er auch die Reize des Kolorits kennen, aber sie wurden niemals so mächtig, daß sie die Grundlagen seiner Kraft erschüttert hätten. Seine Größe liegt in der Darstellung großer Charaktere, und diese sah und fand er nicht in seiner Zeit, sondern im klassischen Altertum. Sein kostbarstes Besitztum war die antike Büste einer römischen Kaiserin, von der er sich nur im Augenblicke der höchsten Not, kurz vor seinem Tode trennen wollte, und diese Begeisterung für die antike Kunst, der er gleichkommen wollte, hat sein ganzes Leben beherrscht. Seit 1460 für den Markgrafen Ludovico Gonzago in Mantua thätig, hat er dort im Castello di Corte, dem späteren herzoglichen Palast, einen Raum (die Camera degli sposi, das Zimmer der Ehegatten) mit Wand- und Deckenmalereien aus dem Leben des Markgrafen ausgeschmückt, in denen er an Kraft und Größe der Charakteristik seine florentinischen Nebenbuhler übertroffen und zugleich in der Entfaltung perspektivischer Kunststücke, namentlich bei der Ausmalung der Kuppelwölbung jenes Raumes, eine große Wissenschaft in allerlei Verkürzungen von Figuren bewiesen hat. Seine Liebe für das klassische Altertum hat er am stärksten in einer Reihe von Gemälden gezeigt, die, auf Papier und Leinwand gemalt,



Abb. 366. Saal der Heiligenleben im Appartamento Borgia im Vatican zu Rom. Fresko von Bernardino Pinturicchio. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

ebenfalls zum Schmuck eines Saales im markgräflichen Palaste bestimmt waren. In neun großen Bildern (jetzt in Hampton-Court in London) hat er einen Triumphzug Cäsars dargestellt, mit einem für die damalige Zeit gewiß ungewöhnlichen antiquarischen Wissen, aber zugleich mit einer Selbständigkeit der Auffassung, die für einen großen Künstler bezeichnend ist, der auch eine Welt, die ihm der höchsten Bewunderung wert ist, seinem Genius unterwirft.

Mantegnas Kunst bleibt immer, auch wenn er die idyllische Ruhe der heiligen Familie schildert, auf das Große und Ernste gerichtet, und nur selten mildert er seine Formenstrenge durch einen Hauch gefälliger Anmut und zarterer Körperbildung. Eine allegorische Darstellung im Louvre zu



Abb. 367. Triumph der Liebe und der Kunst. Von Andrea Mantegna. Im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Paris, die das Reich der Liebe und der Kunst, oben auf einem phantastischen Felsenthron Mars und Venus, unten den Tanz der Musen beim Saitenspiele des Apollo darstellt (Abb. 367), und die ebenfalls nach dem Louvre gekommene Madonna della Vittoria, die Mantegna 1496 zu Ehren einer kriegerischen That des abenteuerlustigen Markgrafen Francesco von Mantua, des zweiten Nachfolgers Ludovicos, gemalt hat, sind zwei vereinzelte Beweise dafür, daß es dem ernsten Künstler auch nicht an Sinn für weiche Formenschönheit gebrach. Das mythologische Bild ist bezeichnend für die geistige Stimmung, die am Hofe von Mantua herrschte, wo Isabella von Este, seit 1490 die Gemahlin des Markgrafen, im Gegensatz zu den kriegerischen Neigungen ihres Gemahls den Musen und Grazien, natürlich im Geiste des klassischen Altertums eine Stätte bereiten wollte. Ihr

„Studio", d. h. ihren Lieblingsaufenthalt in der Reihe der fürstlichen Gemächer, wollte sie mit Bildern schmücken, die ebensosehr den Geist zu nachdenklichen Betrachtungen reizen wie den Schönheitssinn befriedigen sollten. Mantegna hat die Reihe der Gemälde begonnen und in seinem Bilde wirklich die schöne Welt des Altertums, wie sie damals den erleuchtetsten Geistern erschien, lebendig gemacht. Wie der Triumphzug Cäsars das Heldenhafte des Römertums noch energischer und gewaltiger verkörpert hat, als es die Römer selbst in ihren Reliefs an Triumphbogen und -Säulen vermocht haben, hat der Künstler für die Veranschaulichung des Reichs der Schönheit und der Kunst eine Formensprache gewählt, die wie eine Vorahnung antiker Malerei auf uns wirkt. Was uns drei Jahrhunderte später die verschütteten Vesuvstädte enthüllt haben, hatte der gewaltige Geist Mantegnas instinktiv erfaßt, aus plastischen Bruchstücken das Materielle scharfsinnig herausempfindend. Seine Wiederbelebung des antiken Schönheitskultus war so überzeugend, daß sie selbst Raffael in ihren Bann gezwungen und noch im 17. Jahrhundert in dem berühmten Bilde der Aurora von Guido Reni, der den Tanz der Musen in dem seiner Horen nachbildete, einen Nachklang gefunden hat.



Abb. 368. Bildnis des Kardinals Scarampi von Andrea Mantegna. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Die plastische Seite von Mantegnas Kunst ist in seinen Bildnissen am stärksten zum Ausdruck gekommen. Ob er sie nun in umfangreiche Kompositionen, in Fresken- oder Altarbilder, einfügte oder einzeln auf Holz oder Leinwand malte — immer machen die Köpfe in ihrer scharfen Herausarbeitung der Einzelzüge und ihrer Modellierung im ganzen den Eindruck, als seien sie nicht gemalt, sondern aus Erz gegossen und dann mit einem matten Schimmer von Farbe überzogen (Abb. 368).

Neben diesem gewaltigen Meister spielt das Haupt der Schule von Bologna, Francesco Francia (1450—1517), nur eine bescheidene Rolle. Er war erst Goldschmied und Medailleur gewesen, ehe er völlig zur Malerei überging, und die Neigung zum Plastischen d. h. zu harter Modellierung bei klarer Färbung hat auch seine Bilder beherrscht, die mehr durch gemütvolle, zarte, an die Umbrier erinnernde Auffassung als durch ihre malerischen Vorzüge fesseln. Er malte nur Andachtsbilder, die Beweinung des Leichnams Christi und seine Grablegung, thronende Madonnen von Heiligen umgeben oder die Madonna mit dem Kinde allein, einmal die Madonna auch in einem Rosenhag, das Kind anbetend (in der Pinakothek zu München) in glatter, kühler Ausführung, aber er genügte damit dem Andachtsbedürfnis einer großen Gemeinde, und sein Ruf drang auch über Bologna hinaus. Der junge Raffael schätzte ihn hoch, vermutlich, weil er in den Bildern Francias etwas von dem Geist erkannte, der ihn selbst erfüllte, und Francia war wieder von den ersten Äußerungen der genialen Kraft Raffaels so überwältigt, daß er sich in den Arbeiten seines Alters dem mächtigeren Geist willig gefügt hat. In der ersten Zeit seines Schaffens als Maler, seit 1490, hat er sich dagegen mehr dem Einflusse des aus Ferrara gekommenen Lorenzo Costa (1460 bis 1535), eines tüchtigen Realisten und hervorragenden Koloristen, der vielfach mit ihm zusammengearbeitet hat, untergeordnet. In dieser Zeit sind auch seine besten, durch höchst wirkungsvollen Ausbau der Figuren und durch reiche Architektur ausgezeichneten Bilder entstanden, unter denen eine thronende, von Engeln und Heiligen umgebene Madonna in Bologna



Abb. 369. Thronende Madonna mit Heiligen. Von Fr. Francia. In S. Giacomo Maggiore zu Bologna. (Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.)

das schönste ist (Abb. 369). In den zu Füßen der Madonna sitzenden, musizierenden Engeln klingen bereits venezianische Motive an, und es ist wahrscheinlich, daß sie jener Lorenzo Costa, der sich selbst meist nach den paduanischen Künstlern gebildet hatte, auf dem Umwege über Padua vermittelt hat.

In Venedig hat die Malerei erst verhältnismäßig spät eine eigene Richtung eingeschlagen, sich dann aber so energisch nach der koloristischen Seite entwickelt, daß sie schnell die gesamte übrige italienische Malerei überflügelt hat und zu einer Höhe emporgestiegen ist, von der dem menschlichen Geist kein höherer Ausflug mehr möglich war. Diese Höhe erreichte sie freilich erst seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Aber die letzten Jahrzehnte des fünfzehnten haben bereits Meister gesehen, die nicht nur den Grundstein zu der Größe der venezianischen Malerei gelegt, sondern auch Werke geschaffen haben, die zu den Kleinodien der Malerei aller Zeiten gehören.



Abb. 370. Madonna, das schlafende Kind anbetend, mit zwei Engeln. Von Luigi Vivarini. In der Kirche Redentore zu Venedig. (Nach ein. Photogr. v. Gebr. Alinari in Florenz.)

Zu Anfang des Jahrhunderts stand die venezianische Malerei freilich auf so niedriger Stufe, daß die Väter der Stadt genötigt waren, zu einer wür-

digen Ausmalung einiger Räume des Dogenpalastes auswärtige Künstler, den schon oben rwähnten Gentile da Fabriano und Vittore Pisano (um 1380—1456), zu berufen. Was diese Künstler ausgeführt haben, ist zu Grunde gegangen. Aber der erstere hat durch seine Arbeit einen belebenden Einfluß auf die Entwickelung der venezianischen Malerei zu einer höheren Stufe geübt. In Murano, der Insel, auf der schon seit Jahrhunderten eine lebhafte Mosaik- und Glaswarenfabrikation blühte, entstand eine Malerschule, die sich vornehmlich aus Mitgliedern der Familie Vivarini zusammensetzte. In den zahlreichen Altarwerken des Antonio, Bartolommeo und Luigi Vivarini, deren Thätigkeit etwa die Zeit von 1440—1500 umfaßt, hat sich die von Gentile da Fabriano eingeführte umbrische Weise, das Streben nach sanfter Hoheit und zarter Anmut, noch am längsten lebendig erhalten. Das Liebliche, Holdselige und Feierliche wurde sogar noch durch die Schönheit eines hellen, freudigen Kolorits und durch reichliche Anwendung von Gold, sowohl bei den gotischen Umrahmungen dieser Altarwerke als bei der Ausstattung gewisser Einzelheiten auf den Bildern selbst mit plastisch aufgelegtem Blattgold, gesteigert. Diese Prachtliebe führte zuletzt zu Übertreibungen, unter denen besonders die Altarbilder des Carlo Crivelli (um 1435—1495) leiden, der sich teils unter dem Einfluß der Muranesen, teils unter dem der Paduaner gebildet hat. Mit dem Geist der neuen Zeit machte sich nur Luigi oder Alvise Vivarini vertraut, indem er sich zuletzt an Giovanni Bellini anschloß und diesem gelegentlich nahe kam (Abb. 370).



Abb. 371. Bildnis. Von Antonello da Messina. In der Nationalgalerie zu London. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. u. Paris.)

Die Schule von Murano wurde bald durch die Maler verdunkelt, die in Venedig selbst ihre Kräfte, fast gleichzeitig, zu regen begannen. In Jacopo Bellini (1400—1471) hatte Gentile da Fabriano einen Schüler gefunden, der ihn 1421 nach Florenz begleitete und dort mehrere Jahre thätig war. 1430 nach Venedig zurückgekehrt, hat er dort etwa zwanzig Jahre lang gearbeitet und dann einen längeren Aufenthalt in Padua genommen, wo Mantegna sein Schwiegersohn wurde und seine beiden Söhne Gentile und Giovanni starke Eindrücke empfingen. Sie wurden entscheidend für den ganzen Entwickelungsgang der venezianischen Malerei, in der sich Kraft und Anmut, Wahrheit und Schönheit, Hoheit und Milde so innig verschmolzen haben, daß die Ideale der schönheitsdurstigen Menschheit darin erfüllt zu sein scheinen. Jacopo Bellini selbst hat in der Kunstgeschichte nur die Bedeutung eines Vaters zweier berühmter Söhne, da seine eigenen Werke, soweit sie erhalten sind, wenig zu seinen Gunsten sprechen. Daß er aber ein vielseitig gebildeter, wissensdurstiger und auch kenntnisreicher Mann war, geht aus seinen Skizzenbüchern (im Louvre und im britischen Museum) hervor. Danach muß er ein für seine Zeit ungewöhnliches Bildungsinteresse besessen haben, und dieses scheint sich auch auf seinen älteren Sohn Gentile Bellini (um 1427



Abb. 372. Maria mit dem Kinde und den Heiligen Magdalena und Katharina. Von Giovanni Bellini. In der Akademie zu Venedig.

bis 1507) übertragen zu haben, der weite Reisen machte und sogar 1480 nach Konstantinopel ging, wo er den Sultan Mahomet II. malte. Was er im Orient gesehen, hat er später zum Teil in phantastischen Architekturen nachgebildet. Seine Hauptwerke sind drei Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Kreuzes, die in das venezianische Leben am Ende des 15. Jahrhunderts übersetzt worden sind. Das sittengeschichtliche Element überwuchert in diesen Bildern so völlig das künstlerische, daß Gentile Bellini danach keinen hervorragenden Platz in der Geschichte der Malerei beanspruchen kann. Er war mehr Kulturhistoriker als Künstler, während sein Bruder Giovanni Bellini (um 1428—1516) in der Familie das rein künstlerische Element vertritt und immer in erster Linie Maler war. Während sich sein Vater in Padua aufhielt, schloß er sich an seinen Schwager Mantegna an. Aber dessen herbe Formensprache milderte er durch ein weiches Schönheitsgefühl und eine tiefere und zartere Empfindung, die schon in einem Hauptwerke seiner frühen Zeit, dem von zwei Engeln gehaltenen toten Christus im Berliner Museum, zum Ausdruck kommt. Diese Neigung gewann vollends die Oberhand, als er bald nach 1462 nach Venedig zurückkehrte und dort eine überaus rege Thätigkeit begann. Er ist der erste, der den den Venezianern angeborenen Farbensinn für die Malerei entwickelt oder doch fruchtbar gemacht hat, und wenn er die Mittel zur Ausführung dieser großen That auch von einem Fremden erhalten hat, so muß man immer daran denken, daß nicht die Beherrschung der Darstellungsmittel allein den Künstler macht, sondern die Kraft des Genius, die die Technik erst lebendig werden läßt.

Was die venezianischen Maler, Giovanni Bellini an der Spitze, zu den ersten Koloristen Italiens gemacht hat, war die Aufnahme der Ölmalerei, deren Kenntnis ihnen durch Antonello da Messina vermittelt wurde, der 1473 aus Sizilien nach Venedig gekommen war. Ob er selbst die in den Niederlanden gemachte Erfindung auf einer Reise oder durch niederländische Maler, die in Sizilien thätig gewesen, kennen gelernt hat, ist ungewiß. Nur soviel klingt aus den verworrenen Überlieferungen heraus, daß er wenigstens im 16. Jahrhundert allgemein für den Verbreiter der Ölmalerei in Italien gehalten wurde. Versuche, die Leuchtkraft und Tiefe der Farben durch die Anwendung des Öls als Bindemittels statt des bisher gebräuchlichen Eigelbs (bei der sogenannten Temperamalerei) zu steigern, waren schon früher von anderen italienischen Malern gemacht worden; aber zu einem günstigen Ergebnis gelangten diese Versuche doch erst in Venedig, wo die Ölmalerei schnell Wurzeln faßte und zu schönster Blüte gedieh. Der Mittelsmann, jener Antonello aus Messina, der 1493 in Venedig starb, ist selbst kein großer Künstler gewesen, wenigstens nicht in umfangreichen Kompositionen, wie sie das Altarbild verlangte. Tüchtiges hat er nur als Bildnismaler geleistet, und es ist wahrscheinlich, daß die nach lebensvoller Naturwahrheit strebende Charakterisierungskunst der Niederländer ihn auch nach dieser Richtung beeinflußt hat. Seine Bildnisse sind schlichte Abbilder einer kraftvollen Natur (Abb. 371), und wenn auch diese Schlichtheit der Auffassung den prunkliebenden Venezianern auf die Dauer nicht behagt hat, so haben sie doch aus der Kraft und tiefen Glut der Färbung ihre Vorteile gezogen.

Giovanni Bellini ist auf seinen zahlreichen Bildern zwar an den tragischen Augenblicken aus der Leidensgeschichte Christi nicht vorübergegangen, aber sein Lieblingsgegenstand war doch die Darstellung der Madonna mit dem Kinde allein oder der thronenden Madonna, die von den Heiligen umgeben ist, die die Besteller der Altarbilder gerade verlangten. In diesen Gestalten der Madonna

und alter und junger, männlicher und weiblicher Heiligen hat er Schönheitstypen geschaffen, die zwar in ihrer äußeren Fülle von seinen Schülern und Nachfolgern noch gesteigert, aber in ihrer seelischen Schönheit und ihrer schwärmerischen Gemütserregung nicht mehr überboten worden sind (Abb. 372). In der Zusammenstimmung des Kolorits liegt immer eine Harmonie, die an Musik erinnert, und dieses Lebenselement der Venezianer fehlt auf keinem der Altarbilder, die Giovanni Bellini gemalt hat. Eine thronende Madonna mit vier Heiligen und zwei Engeln (Abb. 373) in Santa Maria dei Frari, mit ebenfalls vier Heiligen und einem geigenspielenden Engel in San Zaccaria (Abb. 374) und mit sechs Heiligen und drei musizierenden Engeln in der Akademie zu Venedig sind die köstlichsten dieser Bilder, aus denen uns die Farben- und Schönheitsfreude



Abb. 373. Thronende Madonna mit Heiligen. Von Giovanni Bellini. In Sa. Maria dei Frari zu Venedig.

der Lagunenstadt entgegenleuchtet, bevor sie sich zur vollen, üppigen Blume entfaltet, die in ihrer berauschenden Pracht bereits den Keim des Vergehens in sich trägt. Deshalb üben die Bilder Bellinis in ihrer keuschen, zurückhaltenden Schönheit einen unvergänglichen Reiz. Ohne herb und streng zu sein, wie die meisten gleichzeitigen Andachtsbilder der Florentiner und Paduaner, ohne die dem Erdendasein entrückte, thränenselige und zimperliche Empfindsamkeit der Umbrier stehen sie in voller gesunder Schönheit vor uns, zur Andacht mit sanfter Gebärde einladend und zugleich ein leuchtendes Abbild der Farbenlust, die damals die ganze venezianische Kunst durchdrang.

Aus der gemessenen, feierlichen Kunst, wie sie Bellini vertrat, drängen aber bereits kräftigere Geister in die vollkommen freie Luft der Hochrenaissance, d. h. der reifen Kunst hinaus, und Bellini selbst, dessen Schüler in erster Linie zu den Stürmern und Drängern nach einer neuen Zeit gehörten, ging noch im späten Alter eifrig mit den Jungen mit. In mythologischen



Abb. 374. Madonna mit Heiligen. Von Giovanni Bellini. In San Zaccaria zu Venedig.

Darstellungen, die in der Bildung des nackten Körpers schon den freien Gestaltungstrieb dieser neuen Zeit ahnen lassen, hat er sich selbst zu diesem Geiste bekannt.

Neben ihm waren noch einige andere Maler thätig, die, mehr oder weniger von den Bellini beeinflußt, zwar von der zweiten Generation der Schüler des Giovanni Bellini mit Giorgione, Palma und Tizian an der Spitze verdunkelt worden sind, aber doch auch ihre Verdienste um die weitere Entwickelung der venezianischen Malerei haben. So hat Vittore Carpaccio (thätig um 1480—1520), dessen Hauptwerk neun große Bilder aus der Geschichte der heiligen Ursula (in der Akademie zu Venedig) sind, vornehmlich den historischen Stil, in der sittenbildlichen Auffassung der Florentiner, gepflegt, daneben aber auch für eine Ausbildung des Kolorits zu einer kräftigen, schönen Harmonie bei voller Betonung der Lokalfarben gesorgt, und Marco Basaiti (um 1470—1527) und Cima da Conegliano (thätig um 1489—1516), der vorzugsweise thronende Madonnen und Heilige gemalt und dabei in Anmut, Lieblichkeit und Hoheit der Schilderung oft erfolgreich mit Giovanni Bellini gewetteifert hat, haben sich besonders die Ausbildung der Landschaft, zu der sie die Motive meist dem bergigen Hinterlande Venedigs entlehnten, angelegen sein lassen und damit auch eine der Grundlagen für die glänzende Weiterentwickelung geschaffen, die die venezianische Malerei im 16. Jahrhundert erlebt hat.

Hervorragende Maler hat es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in Vicenza (Bartolommeo Montagna (1445—1523), in Verona (Paolo Moranda, gen. Cavazzola, 1486 bis 1522, als Bildnismaler bereits den Meistern der Hochrenaissance nahestehend) und in Mailand (Vincenzo Foppa und Ambrogio Borgognone) gegeben; aber sie waren mehr Empfänger als Geber, und ihre Wirksamkeit hat darum ihre Zeit auch nicht überdauert.

2. Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden und in Deutschland.

Wo die Wurzeln zu suchen sind, aus denen die Kunst der Brüder van Eyck, der großen Bahnbrecher der realistischen Kunstanschauung im Norden, erwachsen ist, läßt



Abb. 375. Der Genter Altar von Hubert und Jan van Eyck. Übersicht über die ursprüngliche Zusammenstellung.

sich bei dem Mangel an Verbindungsgliedern nicht mit Sicherheit feststellen. Aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie mit dem Natürlichkeitssinn, der sich zu Ende des 14. Jahrhunderts unter den für die Herzöge von Burgund thätigen Künstlern zuerst



Abb. 376. Musizierende Engel vom Genter Altar der Brüder van Eyck. Im königl. Museum zu Berlin. (Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

geregt und bald auch kräftig geäußert hat, innerlich und äußerlich zusammenhängen. Es waren zwar nur Bildhauer und Maler, die kostbare Handschriften mit fein ausgeführten Miniaturen schmückten. Aber das Plastische, das Statuarische einerseits und die mit Miniaturen wetteifernde Feinheit in der malerischen Ausführung andererseits sind gerade Hauptmerkmale jener Kunst, die mit der Gewalt einer völlig neuen Offenbarung zuerst in dem gemeinsamen Werke der Brüder van Eyck, dem Genter Altar, aufgetreten ist. Daß jedoch nicht diese Eigenschaften, sondern eine andere das Staunen der Zeitgenossen und der nächsten Geschlechter am meisten hervorgerufen hat, ist der beste Beweis dafür, daß die Fähigkeit der Brüder van Eyck, menschliche Figuren durch die Malerei zu völlig plastischer Wirkung herauszuarbeiten und in der Detailbehandlung auch den kleinsten Gegenstand, eine Blume, einen Grashalm, ein Baumblatt oder einen Stein mit vollkommener Naturwahrheit wiederzugeben, nicht eine neue Entdeckung war, sondern nur den Höhepunkt einer voraufgegangenen Entwickelung bildete. Jene andere Eigenschaft war die malerische Technik, die als eine neue Erfindung und als die größte That der Brüder van Eyck gepriesen wurde: die **Ölmalerei** d. h. die Anwendung eines Bindemittels für die Farben, die sie beim Malen nicht nur geschmeidiger, sondern auch durchsichtiger und leuchtender machte und noch andere Vorteile gewährte, die sich bei längerer Ausübung der Praxis bald herausstellten. Dieses Bindemittel war Nuß- oder Leinöl statt des Eigelbs, des Honigs oder des Feigensafts, das bei der Temperamalerei angewendet wurde. Durch diesen Zusatz entwickelten die Farben Kräfte, die bis dahin ungenutzt in ihnen geschlummert hatten. Es konnten schärfere Gegensätze zwischen Licht und Schatten erzielt werden, und diese Gegensätze verlangten wieder eine



Abb. 377. Die Streiter Christi vom Genter Altar der Brüder van Eyck. Im königl. Museum zu Berlin. (Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 378. Die Madonna des Kanzlers Rollin. Von Jan van Eyck. Im Louvre zu Paris.

Verschmelzung, die ebenfalls durch die neuen Ölfarben erreicht werden konnte. Licht und Schatten gingen sanft ineinander über, und indem bald das eine, bald der andere stärker betont wurde, entstand eines der wirksamsten Mittel der modernen Farbenkunst, das Helldunkel. Um die Wirkung der Ölfarben noch zu steigern und um ihren Glanz zu erhalten, wurde das fertig gemalte Bild noch mit einem durchsichtigen Firnis überzogen.

Alle Vorteile, die aus der Ölmalerei zu ziehen sind, haben die Brüder van Eyck noch nicht zu übersehen vermocht, aber zum größten Teil haben sie sie doch bereits, wenn auch nur in bescheidenen Anfängen, angewandt. Daß sie nicht die Erfinder der Ölmalerei gewesen sind, sondern daß sie sie nur vervollkommnet, vielleicht auch zuerst auf ein Werk der großen Kunst angewendet haben, kann keinem Zweifel unterliegen. Schon im 14. Jahrhundert sind dekorative Malereien untergeordneter Bedeutung wie z. B. Prozessionsfahnen in Ölfarben gemalt worden. Das Epochemachende des Auftretens der Brüder van Eyck liegt auch nicht in der Anwendung der Ölmalerei, sondern in der künstlerischen That, der die Ölmalerei gedient hat, und erst die spätere Zeit hat die technische Neuerung, die langsam geworden war, zur Hauptsache gemacht. Für uns steht die große künstlerische Kraft, die sich in dem Genter Altarbilde offenbart und einem ganzen Jahrhundert die Wege gewiesen hat, höher als die Art der äußerlichen Darstellung.

Aus Maaseyck (Eyck an der Maas) gebürtig, in der Nähe von Maestricht, wo es schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts eine bedeutende oder doch betriebsame Malergilde gab, ist Hubert van Eyck (um 1370—1426) mit seinem um zwanzig Jahre jüngeren Bruder Jan van Eyck (um 1390—1440) zu Anfang des 15. Jahrhunderts nach Gent übergesiedelt, wo ihm ein reicher Bürger, Jodocus Vydt, den Auftrag zu einem umfangreichen, aus zwölf Tafeln bestehenden Altarbilde für eine Kapelle in der Sankt Bavo-Kirche gab, dessen Ausführung die größere Hälfte seines Lebens in Anspruch genommen hat. Als er 1426 starb, war es noch nicht vollendet, und sein Bruder Jan, der inzwischen im Haag und in Lille als Hofmaler des Herzogs Philipp des Guten von Burgund thätig gewesen und für diesen auch Reisen nach Portugal und Spanien gemacht hatte, mußte noch einzelne Tafeln fertig machen und wohl auch das Ganze übergehen. Der Entwurf des Ganzen, die geistvolle Erfindung, die die Anbetung des Lammes nach der Offenbarung St. Johannes zum Gegenstande hat, ist das Werk Huberts. Trotz seiner technischen Fortschritte hing er mit der Kunst des 14. Jahrhunderts noch so eng zusammen, daß er in einer möglichst starken Zusammenhäufung von Figuren das höchste Ziel der Kunst sah. Es ist der Trieb der mittelalterlichen Maler, durch die Stofffülle die Schaulust der Andächtigen zu befriedigen. Dieser Zusammenhang mit der mittelalterlichen Erzählungsweise schließt nicht aus, daß Hubert van Eyck in der Individualisierung der menschlichen Gestalt schon ein Sohn der neuen Zeit war. Wenn man die Darstellungen auf den Flügelbildern betrachtet — den Zug der gerechten Richter und der Streiter Christi, die singenden und die musizierenden Engel —, möchte man sogar fast glauben, daß er in diese die volle Kraft seines Könnens hineingelegt hat, während ihm der dogmatische Teil seiner Aufgabe, die Darstellung der Anbetung des Lammes mit dem Brunnen des Lebens im Vordergrunde, mehr eine lästige Pflicht war, der er sich in der Weise der alten Kunst entledigte (Abb. 375). Die Anbetung des Lammes nimmt die untere Hälfte des Mittelbildes ein. In der oberen Hälfte thront Gottvater zwischen Maria und Johannes, in hoheitsvoller Gestaltung, die beweist, daß der Schöpfer des Genter Altars auch ein ideal gesinnter, auf Größe der Auffassung gerichteter Künstler war. Es war vielleicht auch eine feine künstlerische



Abb. 379. Der Mann mit den Nelken.
Bildnis von Jan van Eyck. Im königl. Museum zu Berlin.

Absicht, daß er in den beiden Darstellungen des Mittelbildes, das sich noch in der Kirche St. Bavo in Gent befindet, während sechs von den Flügeln in das Museum zu Berlin und zwei in die Galerie zu Brüssel gekommen sind, die Andacht des Beschauers durch eine feierliche, ideale Haltung und Auffassung auf das höchste steigern und durch eine mehr weltliche Darstellung der Szenen und Figuren auf den Flügelbildern das Heilige von dem Irdischen trennen wollte. Das zeigt sich schon in der oberen Hälfte, wo sich, wenn der ganze Altarschrein geöffnet ist, rechts und links an Johannes und Maria zwei Gruppen musizierender und singender Engel anschließen, die nach der Inschrift Gott Preis und Dank singen (Abb. 376). Es sind aber keineswegs jene überirdischen ätherischen Gestalten, wie sie etwa gleichzeitig Fra Giovanni da Fiesole malte, sondern kräftige, gesunde Jünglingsgestalten, die in ihren von Gold und Edelsteinen funkelnden, brokatenen Meßgewändern sichtlich den Chorknaben nachgebildet sind, die bei feierlichen Hochämtern mitwirken. So weit ist die Beobachtung des Lebens getrieben, daß feine Musikverständige an der Art, wie die Engel beim Singen den Mund öffnen, sogar erkennen wollen, welche Stimme, ob Sopran oder Alt, sie singen. An die Engelgruppe schließen sich noch zwei äußere Flügel mit den Gestalten von Adam und Eva an. Sie haben für die nordische Malerei dieselbe Bedeutung, wie das von Masaccio gemalte erste Elternpaar für die italienische. Aber während dieser, von der freien Lebensanschauung seiner Landsleute begünstigt, sicherlich schon Gelegenheit gehabt hat, nach dem lebenden Modell malen zu können, hat der nordische Künstler seine Gestalten wahrscheinlich mittelalterlichen Skulpturen nachgebildet, und nur die Köpfe hat er nach dem Leben gemalt.

Auch die untere Hälfte des Mittelbildes, die Anbetung des Lammes, ist von zwei Flügelpaaren begrenzt: von der linken Seite kommen die Streiter Christi (Abb. 377) und die „gerechten Richter“, zwei Trupps reich gekleideter und bewaffneter Reiter, von rechts die heiligen Einsiedler mit Paulus und Antonius und die heiligen Pilger mit dem Riesen Christophorus an der Spitze, um an der Anbetung des Lammes teilzunehmen. Wenn die Flügel des Altarschreins geschlossen sind, sieht man in der oberen Hälfte die Verkündigung Mariä in einem gotischen Zimmer, durch dessen Bogenfenster man auf die Häuser einer Stadt blickt, und im unteren Teile vier Figuren: in der Mitte die steinfarbig gemalten und auch als Statuen behandelten, in Nischen stehenden Gestalten Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten und links und rechts die knieenden Gestalten des Stifters, Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella. Es sind die ersten Bildnisfiguren der neuen Kunst, in denen dem Streben nach Wahrheit alle anderen Rücksichten geopfert worden sind. Ein strenger, herber Wirklichkeitsdrang spricht aus den Gesichtern des bejahrten Paares zu uns, aber auch sie sind durch den Ausdruck inbrünstiger Andacht verklärt und dadurch in eine höhere Sphäre gehoben, der sie der Gesellschaft der vielen heiligen Gestalten um sie herum nicht unwürdig erscheinen läßt. Nicht die Bildnisse allein, sondern noch vieles andere ist an diesem Altarwerke — in unseren Augen wenigstens — epochemachend und Richtung gebend für die Malerei der folgenden Zeit: die sorgfältige Durchbildung der Perspektive, die nicht durch die Zeichnung allein, sondern auch durch eine vorher nicht gekannte Art der malerischen Ausführung, die das Helldunkel erzeugende Abwägung der Gegensätze und Übergänge zwischen Licht und Schatten erreicht worden ist, die liebevolle Gestaltung der Landschaft, die hie und da sogar die üppige Vegetation des Südens vor unsere Augen zaubert, und die Ausblicke auf die Straßen und Plätze, Dächer und Kirchtürme der flandrischen Städte.

Von dem Reichtum, den dieses Altarwerk umschließt, hat die flandrische Kunst ein volles Jahrhundert gezehrt. Sie hat manches, was der Genter Altar nur erst im Keime zeigt, weiter entwickelt und vertieft, das Anmutige in der Formenbildung und das Idyllische in der Landschaft,

sie hat auch das einzige Gebiet, welches die Brüder van Eyck nicht in den Bereich ihrer Kunst gezogen haben, das Traurige und Tragische in den heiligen Geschichten mit regem Eifer ausgebeutet, um wenigstens stofflich etwas Neues zu bieten, aber die Darstellungsmittel hat sie nicht vermehrt. Gegen Ende des Jahrhunderts bemerkt man sogar eher einen Rückschritt gegen den Farbenreichtum der van Eck als einen Fortschritt. Ein monumentales Werk, das sich dem Genter Altar an Reichtum zur Seite stellen kann, hat die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts nicht wieder geschaffen.

Da Jan van Eyck das von seinem Bruder unvollendet hinterlassene Altarwerk in etwa zwei Jahren fertig gemacht hat, wird sein Anteil wohl der geringere gewesen sein. Er wird die von seinem Bruder vollendeten Tafeln zuletzt noch einmal übergangen haben, um eine völlige Harmonie herzustellen. Da er in Portugal und Spanien gewesen ist, schreibt man ihm die Landschaften südlichen Charakters zu, und sein Werk sind sicherlich auch die Bildnisse des Stifterpaares, da diese mit seinen durch Inschrift oder Urkunden beglaubigten Schöpfungen übereinstimmen. Nach diesen, die zumeist wohl in das letzte Jahrzehnt seines Lebens fallen (1430—1440), ist Jan van Eyck vornehmlich ein Realist gewesen, den die Darstellung eines Einzelwesens mehr interessierte als figurenreiche Kirchenbilder und der auch auf diesen die Bildnisse der Stifter weit liebevoller behandelte als die heiligen Personen, die bei allem äußeren Prunk doch immer nur eine gleichgültige Gelassenheit zur Schau tragen. Durch die sorgsame, an die Feinheit der Miniaturmaler erinnernde Ausführung, durch den Reichtum der umgebenden Architektur und der landschaftlichen Hintergründe und durch die Feinheiten des Kolorits in der Lichtführung üben aber auch die Kirchenbilder, zumal solche kleineren Umfangs, einen mannigfaltigen Reiz aus, am meisten die Madonna mit dem vor ihr knieenden Kanzler des Herzogs Philipp des Guten, Rollin (Abb. 378) im Louvre zu Paris, mit dem Blick auf ein sich weit ausdehnendes Flußthal, die kleine Madonna in einem romanischen Zimmer (im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.) und das Flügelaltärchen mit der im Chor einer romanischen Kirche thronenden Madonna in der Mitte (in der Galerie zu Dresden). Diese Andachtsbilder sind, was die Charakteristik der Madonna und der Heiligen betrifft, an Tiefe und Gefühlswärme von späteren Künstlern übertroffen worden, nicht aber die Bildnisse Jan van Eycks, die in der Schärfe der Detailbehandlung, die doch nichts Kleinliches an sich hat, in der Größe der Auffassung und in der Kraft und Lebendigkeit der Darstellung schlechthin unübertrefflich sind. Das Doppelbildnis des in Brügge ansässigen, aus Lucca stammenden Kaufmanns Johannes Arnolfini und seiner Gattin in der Nationalgalerie zu London, das Bildnis des Jan de Leeuw und das eines Kardinals in der kaiserlichen Galerie zu Wien und vor allem das eines zwei Nelken in der Rechten haltenden, unbärtigen Mannes mit einer Pelzmütze im Berliner Museum (Abb. 379) sind Meisterwerke, denen im Norden erst Dürer und Holbein etwas Ebenbürtiges an die Seite gesetzt haben. In Italien haben wohl die Bildhauer in der unmittelbaren Naturachahmung etwas Ähnliches erreicht, die Maler aber nicht, selbst nicht Mantegna und Antonello da Messina, die doch diesem Realismus am nächsten standen.


Abb. 380. Der auferstandene Christus, der Maria erscheinend. Flügelbild eines Altars von Roger van der Weyden. Im königl. Museum zu Berlin.

Unter den unmittelbaren Nachfolgern der Brüder van Eyck in Gent und Brügge sind nur Petrus Cristus und Hugo van der Goes (geb. um 1430) erwähnenswert, ersterer ein tüchtiger, aber mehr handwerksmäßiger Nachahmer der Eyckschen Weise, der sein Bestes ebenfalls im Bildnis leistete, letzterer von tieferer Empfindung und auch bedeutender in der Individualisierung. Frühzeitig von Schwermut oder gar Wahnsinn befangen und 1482 in der Stille eines Klosters bei Brüssel gestorben, wo nur zeitweilig die Klänge der Musik seine geistige Nacht erhellt haben sollen, lebt er mehr in der Sage als in der Geschichte, die nur ein einziges beglaubigtes Bild von ihm kennt: ein dreiteiliges, im Auftrage der Familie Portinari für das Hospital von Santa Maria Nuova

in Florenz gemaltes und jetzt in den Uffizien daselbst befindliches Altarbild, das in der Mitte die Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel, auf den Flügeln den Stifter und seine Familie mit ihren Schutzheiligen darstellt. Wenn dieses sein Hauptwerk war, so ist van der Goes jedenfalls an künstlerischer Bedeutung mit den Brüdern van Eyck und ihrem Hauptwerk nicht zu vergleichen. Trotzdem hat sein Bild in Florenz, weil es eine der ersten Proben war, die die italienischen Künstler von der vielgerühmten flandrischen Malweise zu sehen bekamen, einen tiefen Eindruck gemacht und die Künstler sogar zur Nachahmung gewisser Einzelheiten gereizt. Bedeutender war ein holländischer Schüler oder Nachfolger des Jan van Eyck, der von 1430—1460 in Haarlem thätige Albert van Ouwater, von dessen Werken sich ebenfalls nur ein einziges erhalten hat, eine Auferweckung des Lazarus (im Berliner Museum), die durch die Lebendigkeit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der zahlreichen Figuren, die geschlossene Abrundung der Komposition und die die Gestaltenfülle umgebende Architektur das beste Werk ist, das aus dem engeren Kreis der Künstler hervorgegangen ist, die noch mit Jan van Eyck in Berührung gekommen waren.



Abb. 381. Der heilige Lukas, die Mutter Gottes porträtierend. Von Roger van der Weyden. In der königl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Aber nicht durch sie wurde die weitere Entwickelung der niederländischen Malerei gefördert, sondern durch einen Künstler romanischen Blutes, den aus Tournay stammenden Roger van der Weyden (um 1400—1464), der um 1435 nach Brüssel übersiedelte und dort, mit einjähriger Unterbrechung durch einen Aufenthalt in Italien (1449—1450) und in Löwen, bis zu seinem Tode thätig war. Dort gründete er eine neue Schule, die Brabanter, aus der die Künstler hervorgegangen sind, die für die niederländische Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch sind.

Was Roger aus seiner Heimat mitgebracht hat, wo er der Schüler eines gewissen Robert Campin, eines sonst unbekannten Malers, gewesen, war Kraft der Empfindung, die sich bis zu thränenseliger Empfindsamkeit steigern konnte, und ein vom Maler mitempfundenes Pathos der Darstellung, das bisweilen leidenschaftlich geworden ist. Das war etwas Neues für die niederländische Malerei und dadurch hat er es erreicht, daß die jüngeren Künstler sich ihm als dem Meister anschlossen, der eine Welt von Gefühlen eröffnet hatte, die den Brüdern van Eyck

fremd geblieben war. Während diese sich mit der Darstellung des ruhigen Seins begnügten, dieses aber zur höchsten Vollendung in der Erscheinung brachten, war Roger Erzähler und Dramatiker. Den ruhigen Andachtsbildern und den ebenso passiven Bildnissen jener Bahnbrecher stellte er, auch ein Neuerer, die Lebendigkeit des Geschehens gegenüber, die er so fesselnd zu gestalten wußte, daß jeder Beschauer zur Anteilnahme an die geschilderten Ereignisse herangezogen wurde. Trotz der Selbständigkeit seiner geistigen Richtung hat er sich aber alles zu Nutze gemacht, was die Brüder van Eyck ihm vorgearbeitet hatten, und darum erscheint er uns im lebendigen Zusammenhang mit den großen Erneuerern der germanischen Kunst.

Seine frühesten, in den Jahren 1436—1438 entstandenen Werke, zwei Flügelaltäre im Museum zu Berlin, zeigen bereits deutlich die Richtung seiner Kunst. Auf dem älteren ist in der Mitte die Beweinung des Leichnams Christi, auf dem linken Flügelbilde die heilige Familie, auf dem rechten der auferstandene Christus vor seiner überraschten Mutter (Abb. 380) zu sehen; das andere zeigt in der Mitte die Taufe Christi, auf den Flügelbildern die Geburt und die Enthauptung Johannes des Täufers. In der Einfassung der Bilder durch steinfarbige, portalartige Umrahmungen, in denen Figuren unter Baldachinen aufgestellt sind, zeigt sich noch der enge Zusammenhang dieser aus dem burgundischen Nährboden entsprossenen Kunst mit der Plastik. Nach der Berührung mit der Eyckschen Kunst hat Roger aber diese altertümlichen Neigungen abgestreift und fortan Abbilder der Wirklichkeit zu geben versucht. Es ist augenscheinlich, daß ihm das eigentliche Verständnis für die Bedeutung der Landschaft erst in Brüssel gekommen ist, und das zeigt sich in steigender Entwickelung auf den Bildern seiner mittleren Zeit, dem für die Kirche in Middelburg gemalten Flügelaltar mit der Anbetung des Kindes auf dem Mittelbilde (im Berliner Museum), einer Darstellung des heiligen Lukas, der die Madonna in einer Halle malt, die, ganz wie bei Jan van Eyck, durch die Fensteröffnungen einen weiten Ausblick auf eine malerische Flußlandschaft gewährt (Abb. 381) und auf einer Anbetung der Könige (beide in der Münchener Pinakothek). Auf anderem Boden steht eine um 1440 entstandene Kreuzabnahme mit lebensgroßen Figuren auf Goldgrund, die Roger für eine Brüderschaft in Löwen gemalt hat (jetzt im Escorial bei Madrid). Was der Künstler im Ausdruck mannigfaltiger Schmerzempfindungen zu leisten vermochte, hat er in die Figuren dieses Bildes hineingelegt. Die Trauer giebt sich trotz ihrer Tiefe aber nur mit der nordischen Gelassenheit kund, die man mit gleichzeitigen italienischen Darstellungen nicht vergleichen darf. Aber gerade dieser gemessene Ausdruck der Trauer in großen Gestalten, die doch wenigstens in den Köpfen auch groß gedacht waren, hat den Künstlern der Zeit die höchste Bewunderung eingeflößt. Denn von dieser Kreuzigung hat sich eine ganze Reihe guter Kopien erhalten, die uns auch von der ursprünglichen Farbenpracht des beschädigten Originals eine Vorstellung geben.



Abb. 382. Der Ursulaschrein im Johannishospital zu Brügge. Von Hans Memling.

Was Roger über seinem Hang nach dem Ausdruck seelischer Erregungen vernachlässigt hatte, die Ausbildung des Schönheitssinns, hat sein Schüler Hans Memling, ein Deutscher, reichlich nachgeholt. Aus einem Dorf bei Mainz gebürtig (um 1430), ist er wahrscheinlich schon als junger Mann nach den Niederlanden gekommen und hat dort in Brüssel bei Roger seine Lehr- oder Gesellenzeit durchgemacht. Später hat er seinen Wohnsitz in Brügge genommen, wo er zwar erst 1480 in den Urkunden erwähnt wird, aber schon längere Zeit vorher thätig gewesen war. Dort ist er 1494 gestorben, und Brügge besitzt auch noch mehrere seiner Hauptwerke: einen kleinen, 1479 gemalten, dreiteiligen Flügelaltar mit der Anbetung der drei Könige in der Mitte, einen größeren mit der Verlobung der heiligen Katharina in der Mitte und Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten auf den Flügeln und den berühmten, 1489 aufgestellten Ursulaschrein, die sich noch sämtlich im Johannes-Hospital befinden, für das sie gemalt worden sind. Der Ursulaschrein, ein Reliquienkasten in Gestalt eines gotischen Kirchengebäudes



Abb. 383. Das Weltgericht.
Von Hans Memling. Mittelbild des Altars in der Marienkirche zu Danzig.

(Abb. 382), zeigt an den Langseiten je drei Darstellungen aus dem Leben der heiligen Ursula, der kölnischen Königstochter, die mit ihrem Gefolge von zehntausend Jungfrauen eine Reise von Köln über Basel nach Rom zum Papste machte und bei ihrer Rückkehr in Köln mit ihren Begleiterinnen von heidnischen Soldaten getötet wurde, auf den Giebelseiten die Madonna einerseits und andererseits Ursula, ihren Mantel schützend über ihre Gefährtinnen breitend, und auf der Dachschräge Medaillons mit der Krönung Mariä, mit Ursula inmitten ihrer Jungfrauen und vier musizierenden Engeln. Es sind Meisterwerke der Feinmalerei, insbesondere die Szenen aus dem Leben der Heiligen, die uns zugleich ein Stück Zeitgeschichte höchst lebendig vor Augen führen, da Memling, wie es schon die van Eyck und ihre Nachfolger gethan haben, alle Figuren, mit Ausnahme Gottvaters, Christi, Marias und ihrer nächsten Umgebung, in den Trachten seiner Zeit darstellte, den Menschen seiner Zeit nachbildete und sie auch in Landschaften und Innenräume setzte, wie er sie vor Augen sah. Es ist dieselbe Naivetät der Anschauung, zu der die Italiener des 15. Jahrhunderts etwa gleichzeitig gelangt waren In ihrem Wirklichkeitsdrang kamen Germanen und Romanen darauf, daß das künstlerische Schaffen im lebendigen Schauen wurzeln müsse, und aus dieser Überzeugung ist die naive Wiedergabe wirklichen Daseins hervorgegangen, die den niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts zugleich den Wert kulturgeschichtlicher Denkmäler gegeben hat, der auch bestehen bleibt, wenn das künstlerische Verdienst verhältnismäßig gering ist. Obwohl die Bilderstürme, die im 16. Jahrhundert in den Niederlanden wüteten, unter den Gemälden des 15. Jahrhunderts stark aufgeräumt haben, sind uns immer noch etwa 1500 Bilder aus dieser Zeit erhalten geblieben, die ein treues Bild einer Epoche reicher und hoher, geistiger wie materieller Kultur wiederspiegeln.

In Memlings Bildern hat diese Kultur und die ihr dienende Kunst ihren Höhepunkt gefunden. In Memling sind alle Kräfte zusammengeströmt, die von den Brüdern van Eyck und ihrer Schule und von Roger van der Weyden ausgegangen sind, und auch von den Holländern hat er gelernt, was seine Kraft energischer Charakteristik steigern konnte. Seine Kunst umfaßte das gesamte Gebiet der kirchlichen Malerei, von der ruhigen Existenz der nur auf stille Andacht berechneten Altarbilder bis zu den tragischen Ereignissen aus der Leidensgeschichte Christi und den Schmerzen der Gottesmutter, die in dem die Zahlensymbolik liebenden Mittelalter meist siebenfältig dargestellt wurden und in den sieben Freuden der Maria ihr freundliches Gegenstück fanden. Memling hat sich sogar zum höchsten dramatischen Pathos erhoben, das die niederländische Schule des 15. Jahrhunderts überhaupt erreicht hat. In dem Jüngsten Gericht (in der Marienkirche zu Danzig, Abb. 383) ist er mit den italienischen Künstlern in die Schranken getreten, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts sich an die Schilderung der „letzten Dinge" mit allen ihren Schrecken und frohen Verheißungen wagten. Das umfangreiche Altarbild war, wie die Bildnisse der Stifter und ihre Wappen bezeugen, für eine italienische Kirche, vermutlich in Florenz, bestimmt; aber das Schiff, das neben anderer köstlicher Ladung auch das Bild trug, wurde 1473 von dem Danziger Schiffskapitän Paul Beneke gekapert, und so ist das Bild nach Danzig gekommen, wo es auch, trotz heftiger Reklamationen, sogar trotz des Bannfluchs des Papstes, der an dieser Sache ein persönliches Interesse gehabt zu haben scheint, auch geblieben ist. — Das Majestätische, das die Darstellung fordert, hat Memling gewiß ebensogut wie die

Italiener erreicht. Aber das Dramatische, wie es Signorelli beherrschte, lag doch außerhalb seines Könnens. Der Erzengel Michael, der auf einer Wage die Auferstandenen für Himmel und Hölle prüft, ist groß gedacht und auch groß gestaltet. Aber über das Gewirr der nackten Körper, die sich rechts und links zusammendrängen, ist der Künstler nicht Herr geworden. Dazu fehlte es ihm an genügender Kenntnis des nackten Körpers. Im Bildnis und in der Landschaft hat er, unabhängig von seinem Lehrmeister Roger, auf die van Eyck zurückgegriffen und manches feiner durchgebildet, aber, als Bildnismaler wenigstens, nicht die zwingende Energie des Jan van Eyck erreicht, weil eben das Anmutige der beste Teil seiner Kunst war. Es ist wahrscheinlich, daß er durch das Studium der Werke kölnischer Maler seinen Schönheitssinn schon so stark ausgebildet hatte, daß dieser über die neuen Eindrücke die Oberhand behielt. Den Niederländern den Sinn für Anmut und Schönheit erweckt zu haben, ist sein Verdienst, und dieser Vorzug seiner Kunst hat ihm auch schon bei Lebzeiten in Italien eine Volkstümlichkeit verschafft, die kein anderer nordischer Maler vor ihm besessen hat. Neben äußerer Anmut zwangen aber auch die koloristischen Eigenschaften der Memlingschen Bilder zur Bewunderung. Das Helldunkel, das die Brüder van Eyck in die Malerei eingeführt, hat er noch feiner ausgebildet und die Stufenleiter der Farben noch um viele Töne bereichert. Dieser reich entwickelte Farbensinn hat ihn ganz besonders den Italienern nahe gebracht, und wenn die flandrisch-brabantische Kunst des 15. Jahrhunderts im allgemeinen den Italienern auch mehr gegeben als von ihnen empfangen hat, so hat Memling doch unzweifelhaft in den letzten Jahren seines Schaffens in der Anordnung seiner Altarbilder wie in ihrem äußeren Schmuck, in der Gestaltung des architektonischen Rahmens und seiner Belebung durch Engelfiguren, die den Thron der Madonna mit Guirlanden schmücken, und in den großen Jünglingsengeln, die das heilige Kind durch Musik und Spiel erfreuen, Anregungen durch italienische, wohl meist venezianische Bilder erhalten, die er dankbar verwertet hat (Abb. 384).

In Memlings Werken hatte sich die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts so völlig erschöpft, daß eine Steigerung und Erweiterung nicht mehr möglich war. Gerard David (geb. um 1460 in Ouwater, gestorben 1523 in Brügge) setzte zwar noch eine Zeit lang in Brügge, wo er seit 1483 thätig war, Memlings Art fort. Aber der Wirklichkeitsdrang war so mächtig geworden, daß er sich an den schmalen, kümmerlichen und eckigen Gestalten der alten Schule mit ihren dünnen Gliedmaßen, ihren unbeholfenen Bewegungen und ihren starren, zu eckigen Falten gebrochenen Gewändern nicht mehr genügen ließ. Aber wenn auch die neue Kunst, die sich um die Wende des 15. Jahrhunderts erhob, in der Körperbildung nach größerer Freiheit, Breite und Fülle rang, so gingen die von Memling neu gepflanzten oder doch übertragenen Keime nicht ganz verloren. Mit dem fein durchgebildeten landschaftlichen Hintergrunde seiner Bilder hat er den Ton angeschlagen, der in der Entwickelung der niederländischen Landschaftsmalerei bis tief in das 16. Jahrhundert hinein nachgeklungen hat.



Abb. 384. Madonna mit Stifter. Von Hans Memling. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Die Malerei ist nicht bloß während des ganzen 15. Jahrhunderts, sondern auch in den beiden folgenden Jahrhunderten die führende Kunst in den Niederlanden gewesen. Die natürliche Beschaffenheit und das Klima des Landes mit seiner ewig beweglichen, zwischen den stärksten Gegensätzen schwankenden, fast immer dunstigen Atmosphäre hat die Entwickelung des Farbensinns so sehr begünstigt, daß eigentlich keine andere Kunst als die der Malerei in diesen Gegenden, in denen die Sonnenstrahlen auch im Hochsommer meist durch zarte Nebelschleier gebrochen werden, gedeihen konnte. Was Baukunst und Bildnerei daneben geleistet haben, war immer nur Nachahmung, bisweilen durch Prachtliebe und malerische Empfindung höchst anziehend gestaltet, aber doch Kunst aus zweiter Hand. Als dann die Gotik, die sich in den Niederlanden sehr lange behauptet, durch die Renaissance verdrängt wurde, war es wieder die Malerei, die die nationale Überlieferung aufrecht erhielt und sie auch gegen jenen Teil ihrer Jünger siegreich verteidigte, die dem hereinbrechenden Italienertum ihre Nationalität geopfert hatten.

Außerhalb Kölns und seines künstlerischen Einflußgebietes hat die Malerei in Deutschland in der ersten Hälfte des

15. Jahrhunderts eine so untergeordnete oder doch so wenig selbständige Rolle gespielt, daß sie für die Förderung der Kunst im allgemeinen nicht in Betracht kommt. Meist nur an Schnitzaltären hatte sie als dienende Magd ein handwerksmäßiges Dasein gefristet. Ein neues Feld der Thätigkeit bot sich ihr erst, als die Kunst des Bilddrucks aufkam, als eine Technik erfunden worden war, die die Vervielfältigung von bildlichen Darstellungen, die in Holz- oder Metallplatten eingegraben worden waren, ermöglichte. Während diese Kunst fortan ihren eigenen Weg ging, die eigentliche Malerei mehr führend als ihr folgend, begann um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch für die Malerei die Zeit eines neuen Aufschwungs, und dazu war, wie es die damals noch sehr enge Verbindung der Länder erklärlich macht, die Anregung von der neu aufgeblühten Kunst in den Niederlanden ausgegangen. Erst als deutsche Künstler nach den Niederlanden wanderten oder niederländische Künstler die neue Art des Malens nach Deutschland brachten, erwachte wieder die Malerei in Deutschland zu neuem Leben, das freilich zunächst nur ein Abglanz des niederländischen war, aber bald durch die Energie mehrerer begabter Meister eine eigene Färbung annahm, die sich je nach den Eigentümlichkeiten der Stämme und Landschaften verschiedenartig schattierte.



Abb. 385. Die Verlobung der heiligen Katharina. Von Hans Pleydenwurf. In der Kgl. Pinakothek zu München.

In Köln, wo der niederländische Einfluß zunächst Aufnahme fand, verdrängte er bald den freundlichen Idealismus und die idyllische Heiterkeit des Meisters Stephan Lochner zu Gunsten eines ernsten, freudlosen Realismus, wie sehr auch einzelne Künstler bemüht waren, das altkölnische Schönheitsgefühl mit der flandrisch-brabantischen Naturwahrheit zu vereinigen. Zuletzt gewann aber doch ein nüchterner Wirklichkeitssinn die Oberhand, der übrigens dem Geschmack der Zeit entsprochen haben muß, da in der zweiten Hälfte des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts eine beträchtliche Zahl von Bildern dieser Richtung entstanden ist. Es ist bezeichnend für die ganze Art des Kunstschaffens in Köln während dieser Zeit, daß nicht ein einziger Maler den Ehrgeiz besessen hat, seinen Namen auf einem dieser Bilder zu verewigen, und Urkunden und Chroniken geben uns auch keine Auskunft über die Maler der späteren kölnischen Schule. Es scheint demnach, daß man ihre Thätigkeit nur als eine handwerksmäßige betrachtet hat, und aus dem erhaltenen Vorrat von Bildern treten auch nur wenige bemerkenswerte künstlerische Individualitäten hervor, die man nach ihren Hauptwerken oder

deren Aufbewahrungsorten (Meister des Marienlebens, Meister von St. Severin, Meister der Lyversbergischen Passion, Meister der heiligen Sippe u. s. w.) benannt hat.

Wichtiger für die Verbreitung der niederländischen Malweise in Deutschland als die Kölner wurden einige süddeutsche Künstler, schwäbische und fränkische, die etwa gleichzeitig (um 1460) in Ulm, Nördlingen und Nürnberg auftraten. In Nördlingen ist in dem von Friedrich Herlen (gest. um 1500) im Jahre 1462 vollendeten Hochaltar für die Georgskirche mit Darstellungen aus der Kindheit und der Passion Christi (jetzt zerstreut in der Kirche und im Rathause) das älteste Denkmal erhalten, das deutlich den Einfluß der niederländischen Art zeigt. Ob Herlen, der kein wirklich schöpferischer Künstler, sondern nur Nachahmer war, selbst in den Niederlanden gewesen ist oder die Ölmalerei aus niederländischen, nach Deutschland eingeführten Kunstwerken oder durch niederländische, in Deutschland herumziehende Künstler kennen gelernt hat, ist ungewiß. Die große Entfernung macht das letztere wahrscheinlich, da weite Wanderungen nur um des Lernens willen nicht im Geiste der Zeit lagen. Das Lernenswerte war eigentlich auch nur das Technische; was die ersten Nachahmer der Niederländer auch von ihrer Formensprache mitbrachten, wurde von den Oberdeutschen bald wieder abgestoßen oder völlig umgeschmolzen. In Ulm war Hans Schühlein (um 1440—1505) der erste Vertreter des neuen Stils, der, verschiedenen Einflüssen zugänglich, ebenfalls nur Nachahmer war und durch seinen Schüler Bartholomäus Zeitblom (um 1450—1518) weit übertroffen wurde. Er ist der erste Maler in dieser Zeit, in dessen Werken deutsches Wesen, eine ideale Auffassung, eine gewisse Größe des Stils und vornehmlich der hohe Ernst echt religiöser Gesinnung zu voller Anschauung kommen, gehoben freilich durch das Streben nach sorgsamer Nachbildung der Wirklichkeit, zu dem die Anregung von den Niederlanden gekommen war. Alle diese Maler waren zumeist nur auf Altäre beschränkt, deren Mittelbilder in Holzschnitzerei ausgeführt wurden, während den Malern die Innen- und Außenseiten der Flügel überlassen blieben. Oft waren auch die Holzschnitzer zugleich Maler oder umgekehrt. Jedenfalls wurden in den großen Werkstätten in Nürnberg und Ulm, wo die Herstellung von solchen Altarwerken beinahe fabrikmäßig betrieben wurde, der ganze Altar mit seinem Bedarf an Schnitzerei, Malwerk und Vergoldung vollkommen fertig geliefert, so daß der Anteil, den die verschiedenen Künste an der Herstellung gehabt haben, nicht mehr unterschieden werden kann. Es ist auch nebensächlich, da die Holzschnitzerei bald verdrängt wurde und Malerei und Bildhauerkunst ihre eigenen Wege gingen. Immerhin spiegelt sich in diesen Altarwerken, die uns noch in beträchtlicher Zahl erhalten sind, die religiöse Gesinnung und die Gefühlsstimmung eines ganzen Jahrhunderts wieder, und deshalb werden sie uns immer trotz ihrer künstlerischen Unvollkommenheiten als Denkmäler einer ganzen Epoche deutschen Geisteslebens wichtig und verehrungswürdig bleiben.



Abb. 386. Heilige Familie. Von Martin Schongauer.
In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.)



Abb. 387. Kreuztragung Christi. Kupferstich von Martin Schongauer.

In Nürnberg, das bald zum Millelpunkte deutscher Kunstübung wurde, nahm diese Industrie zuletzt wohl den größten Umfang an. Dort hatte es schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht an tüchtigen Künstlern gefehlt, die, wie es scheint, von der Prager Schule beeinflußt, den Bedarf an Altarbildern befriedigen konnten. Zu welcher Kraft diese Künstler sich schließlich erhoben haben, ist uns noch durch zwei Altarwerke bezeugl, die bereits die Regungen eines selbständigen Naturgefühls erkennen lassen, das vielleicht weniger durch fremde Einflüsse als durch das Beispiel der gleichzeitigen Bildhauerkunst geweckl worden ist. In dem um 1420 gemalten Imhofschen Altar (in der Lorenzkirche), der in der Mitte die Krönung der Maria durch Christus, auf den Flügeln zwei Apostel und die Stifterfamilie zeigt, ist die Einwirkung der Plastik unverkennbar, aus der wohl auch das Streben nach genauer Wiedergabe der Wirklichkeit entsprungen ist. Als Schöpfer dieses Altars wird ein Meister Berthold genannl, und sein Schüler ist offenbar der Maler des Tucherschen Altars in der Frauenkirche (um 1440) gewesen, der in der Mitte den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln die Verkündigung Mariä, die Auferstehung Christi und mehrere Heilige zeigt. Während Meister Berthold aber sein Wahrheitsgefühl noch durch die altertümliche, statuarische Hoheit des idealen Stils bändigt, gab sein Schüler seinem leidenschaftlichen Drange noch dem Ausdruck starker Empfindung und tiefer religiöser Erregung ohne Rücksicht auf die Idealität äußerer Formen nach, und wenn er dadurch auch einen Zwiespalt zwischen der Strenge der Überlieferung und dem mächtig nach Ausdruck ringenden Geiste der neuen Zeit hervorrief, so bereitete er doch den Boden für die Keime vor, die von den Niederlanden kamen. Die Erneuernng der deutschen Kunst ist also dort wenigstens, wo sie fast ein Jahrhundert lang am kräftigsten geblüht hal, aus sich selbst heraus erfolgt, und die niederländische Art hat ihr nur die letzte Reife gegeben.

Als erster Vertreter der niederländischen Malweise in Nürnberg erscheint Hans Pleydenwurf (gest. 1472), dessen Hauptwerke, ein großer Altar in der Elisabethkirche zu Breslau, zwei figurenreiche Darstellungen der Kreuzigung Christi in der Münchener Pinakothek und im Germanischen Museum zu Nürnberg und eine Verlobung der heiligen Katharina in München (Abb. 385), deutlich erkennen lassen, daß auch in ihm das deutsche Element tiefer und wahrer Empfindung und zarter, fast poetisch wirkender Anmut unter der Hülle fremdländischer Farbenpracht lebendig geblieben war. Von seinem Schüler und Nachfolger Michael Wohlgemuth (1434—1519), der seine Werkstatt übernahm und den Betrieb noch erheblich steigerte, wurde freilich das Handwerkliche mehr gefördert als das Geistige. Während er die Nürnberger Kunst mit seinen zahlreichen Gesellen beherrschte, kam sie nicht recht vorwärts, und es ist deshalb begreiflich, daß sein begabtester Schüler, Albrecht Dürer, als er von Meister Wohlgemuth nicht gefördert wurde, seine Blicke nach dem Südwesten Deutschlands richtete. Dort, in Colmar im Elsaß, war der Künstler thätig, der durch die kühn gestaltende Kraft seiner Phantasie, die Tiefe und Innigkeit seiner Empfindung und die Macht seiner Charakterisierungskunst den Grund zu einer echt deutschen Kunst legte, die an die Niederländer nur noch durch den leuchtenden Glanz der Farbe und das gleiche Streben nach Schilderung

leibhaftiger Wirklichkeit erinnerte. Martin Schongauer (geb. um 1445 in Colmar, gest. 1491 in Breisach), den seine Zeitgenossen wegen der lieblichen Anmut und Schönheit seiner Madonnen „Martin Schön“ oder „Hipsch Martin“ nannten, hat weniger durch seine Gemälde, die über das Elsaß schwerlich hinausgekommen sind, als durch seine Kupferstiche einen starken Einfluß zunächst auf ganz Süddeutschland und von da auch auf Italien gewonnen, wo das phantastische Element seiner Kunst bei verwandten Geistern, selbst noch bei Michelangelo, lebhafte Bewunderung hervorrief und zur Nachahmung reizte. Diese Kupferstiche müssen mit der Gewalt einer Offenbarung gewirkt haben, da sie nach den Berichten eines Chronisten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts viele Maler angeregt haben sollen, nach Colmar und Schlettstadt zu wandern, um dort auch die Gemälde Schongauers zu studieren und nachzubilden. Von diesen Gemälden darf mit einiger Sicherheit nur noch die Madonna im Rosenhag, eine vor einer Rosenhecke stehende Maria mit dem Kinde, über der zwei Engel schwebend eine Krone halten, in der Martinskirche zu Colmar (um 1473) als ein Werk Schongauers genannt werden. Danach ist die Überlieferung, daß er selbst in den Niederlanden gewesen und sich dort in der Werkstatt Rogers van der Weyden oder nach ihm gebildet hat, nicht unwahrscheinlich. Der Kopf der Madonna neigt sich mehr den herben, reizlosen Typen Rogers zu, und nur die landschaftliche Umgebung rechtfertigt den Beinamen, den Schongauer von seinen Zeitgenossen erhalten hat. Mehr wird dieser Beiname durch zwei heilige Familien in München und Wien (Abb. 386) gestützt, die, wenn sie auch nicht von Schongauer selbst gemalt sein sollten, doch die Richtung und Stimmung seiner Kunst veranschaulichen.

Bei der Gestaltung seiner Gemälde, die nach der Sitte der Zeit nur kirchlichen Zwecken dienten, sind ihm sichtlich durch seine Auftraggeber enge Schranken gezogen worden. In seinen Kupferstichen hat er sich dagegen völlig frei entfaltet und zugleich trotz seines kurzen Lebens ein Gebiet umspannt, das keiner seiner deutschen Kunstgenossen gleich ihm zu beherrschen vermochte. Für die Darstellung der Geschichte Christi hat er die Typen aufgestellt, die jahrhundertelang wirksam geblieben sind. Insbesondere ist die großartige Kreuztragung Christi (Abb. 387) ein klassisches Vorbild für alle Nachfolger geworden. Mit der Versuchung des heiligen Antonius (Abb. 388) hat er der Neigung zum Phantastischen und Gespensterhaften, die tief in der deutschen Volksseele wurzelt, eine neue, begierig aufgenommene Nahrung gegeben, und der reinen Freude an der Wirklichkeit, die, ebenfalls ein scharf ausgeprägter Charakterzug deutschen Wesens, das gesunde Gegenmittel gegen phantastische Überschwenglichkeit ist, hat er, als der erste Maler in deutschen Landen, in humorvollen Darstellungen aus dem täglichen Leben Ausdruck verliehen. Er ist der erste Sitten- oder Genremaler Deutschlands gewesen, und alle Keime, die er in das Erdreich der deutschen Kunst verpflanzt, haben durch Dürer vielfältige Früchte getragen. Die Nürnberger Meister, Wohlgemuth und seine Gesellen, begnügten sich freilich, für ihre Altarwerke die Kompositionen Schongauers, namentlich seine Passionsbilder, zu verwerten, wo sie sie brauchen konnten. Was aus der Werkstatt Wohlgemuths hervorging, trug alles seinen Namen, wie wenig er auch selbst daran beteiligt sein mochte. Die Mittelbilder seiner Altarwerke waren immer in Holzschnitzerei ausgeführt, zu der er höchstens die Zeichnungen



Abb. 388. Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.



Abb. 389. Kreuzabnahme Christi. Von Michael Wohlgemuth. In der alten Pinakothek zu München.

geliefert hat. Für das Maß seines eigenen Könnens, das in der Erfindung nicht viel vermochte, dafür aber stärker in der lebendigen Charakteristik der Köpfe und in der naturwahren Bildung der Gestalten war, sind ein aus Hof stammender Altar mit Darstellungen aus dem Leben Christi in der Münchener Pinakothek (Abb. 389), die inneren Flügelbilder des Hauptaltars in der Marienkirche zu Zwickau (mit Szenen aus der Jugendgeschichte Christi u. s. w.) und der Altar der Kirche in Hersbruck mit Szenen aus dem Marienleben und dem Leiden Christi bezeichnend. Danach hat Wohlgemuth kein anderes Verdienst, als den Sinn für Natürlichkeit weiter gepflegt und die niederländische Malweise durch seine Thätigkeit noch mehr verbreitet zu haben, namentlich durch die späteren Altarwerke, mit denen er Jahrzehnte hindurch fast ganz Franken versorgte. Sein begabtester Gehilfe scheint sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf gewesen zu sein, der vielleicht auch einen Anteil an dem Peringsdörfferschen Altar (1488, im Germanischen Museum zu Nürnberg), mit vier Paaren männlicher und weiblicher Heiligen auf den Außenseiten der Flügel, einem Hauptwerk der Schule, gehabt hat. Größeres Verdienst als durch seine Malereien hat sich Wohlgemuth durch seine Zeichnungen für den Holzschnitt zu Bücherillustrationen erworben. Sie sind eine der wichtigsten Vorstufen, auf denen sich der deutsche Holzschnitt zu seiner reichen Entwickelung im 16. Jahrhundert erhoben hat, namentlich durch Dürer gefördert, der unmittelbar an Wohlgemuth angeknüpft hat. Zu einem Erbauungsbuch für Laien, dem von dem berühmten Nürnberger Buchdrucker Anton Koburger 1491 herausgegebenen „Schatzbehalter des ewigen Heils und Seligkeit“, hat Wohlgemuth die 91 Illustrationen selbst gezeichnet (Abb. 390), zu einer zweiten, viel größeren Ausgabe, den Illustrationen zu der „Weltchronik“ von Dr. Hartmann Schedel, die, 1483 im Druck vollendet, etwa 2000 Holzschnitte enthält, nahm Wohlgemuth seinen Stiefsohn zu Hilfe. Mit dem Maßstab ihrer Entstehungszeit gemessen, sind diese Illustrationen ein treueres Spiegelbild der deutschen Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts als die gleichzeitigen Tafelgemälde, weil die tiefe Innerlichkeit des deutschen Gefühls- und Gemütslebens sich in diesen anspruchslosen Darstellungen viel freier und ungezwungener offenbart hat als in den großen Altarwerken.

Wie die Nürnberger ist auch der bedeutendste Künstler, den Augsburg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besessen hat, von Schongauer ausgegangen. Hans Holbein der Ältere (geb. um 1460, gest. 1524), hat in der ersten Periode seines Schaffens ganz in der Art Schongauers gedacht, empfunden und gemalt, aber doch schon damals mit einem feineren Schönheitssinn, wo er angebracht war, und mit einem lebendigeren, auch vor dem Häßlichen nicht zurückschreckenden Realismus, der vielleicht auf das unmittelbare Vorbild der Niederländer zurückgeht. Letzterer tritt besonders in zwölf Bildern aus der Leidensgeschichte Christi (in der Galerie zu Donaueschingen) hervor, während die anmutige Seite seiner Kunst am besten durch kleine Madonnenbilder im Dom zu Augsburg und im Germanischen Museum zu Nürnberg vertreten ist. Bis um das Jahr 1510 etwa malte Holbein in mittelalterlicher Art Altarbilder auf Altarbilder, bei deren Ausführung ihm die Komposition, die wirksame Verteilung und Gruppierung der Figuren im Raum immer die größten Schwierigkeiten bereitete. Dann trat ein Umschwung in seiner Kunst ein, der vermutlich durch den Einfluß des um fünfzehn Jahre jüngeren Hans Burgkmair herbeigeführt worden ist, der seinen älteren Kunstgenossen nicht nur mit den Zierformen der italienischen Renaissance, sondern auch mit der Malweise der oberitalienischen Künstler, mit ihrer reichen und doch harmonischen Art des Kolorits bekannt machte. Fortan füllte Holbein die Hintergründe seiner Altarbilder mit Prunkstücken italienischer Renaissancearchitektur oder er umgab wenigstens die Einzelfiguren auf den Flügelbildern der Altäre mit architektonischen und ornamentalen Einfassungen, die italienische, vermutlich durch Zeichnungen und Stiche überlieferte Vorbilder mit sichtlichem Eifer nachzuahmen suchten. Auch die koloristische Haltung hat an Größe und Feierlichkeit unter dem italienischen Einfluß sichtlich gewonnen, aber beide Hauptwerke Holbeins aus seiner letzten Zeit, der Sebastiansaltar in München von 1516 und die Madonna mit vielen Heiligen am Brunnen des Lebens in einer Landschaft vor einer prächtigen Renaissancehalle sitzend (im Besitz des Königs von Portugal), lassen doch deutlich erkennen, daß Holbeins künstlerische Art der Bewältigung großer Massen, dem großen Stile überhaupt nicht gewachsen war. Er hat denn auch zuletzt in Augsburg keinen Erwerb mehr gefunden, ist auf die Wanderschaft gegangen und in ärmlichen Verhältnissen auswärts gestorben. Das Beste, was er konnte, war die scharfe Erfassung einer schlichten Individualität, und er hat darum auch im Bildnis Großes geleistet, darin seiner Zeit vorauseilend. In Deutschland war das Bürgertum noch nicht zu jenem selbstbewußten Persönlichkeitskultus gelangt, der auch die Entwickelung der Porträtmalerei begünstigt hätte. Holbein der Ältere hat sich mit einfachen Zeichnungen in Silberstift auf Pergamentblättern begnügt, aber diese Bildnisse von Augsburger Patriziern, Handwerkern und Klosterbrüdern, von denen sich noch eine beträchtliche Zahl erhalten hat, zeigen ihren Urheber als einen scharf beobachtenden Künstler, der sich von mittelalterlicher Enge zu einer völlig unbefangenen Anschauung eines Einzelwesens emporgerungen hat. Diese Blätter, zugleich kulturgeschichtliche Dokumente von unschätzbarem Wert (Abb. 391 u. 392), offenbaren uns den Quell, aus dem die Kunst seines Sohnes, des größten deutschen Bildnismalers, ihre erste Nahrung gesogen hat.

Was die deutsche Malerei dieses Zeitraumes außerhalb der Mittelpunkte des Kunstlebens, namentlich in Österreich und Tirol, noch geleistet hat, ist nur von örtlicher Bedeutung. Einen Einfluß auf die weitere Entwickelung der deutschen Malerei hat keiner dieser bekannten und unbekannten Künstler geübt, selbst der in Bruneck in Tirol thätige Michael Pacher nicht, dessen großer Altar in St. Wolfgang, mehr durch seine äußere Pracht, als durch seinen Kunstwert bestechend, nur eine vereinzelte Erscheinung ist.


Abb. 390. Aus Koburgers Schatzbehalter: Die Hochzeit zu Kana. Holzschnitt nach Zeichnung von M. Wohlgemuth

Unabhängiger von fremden Einflüssen als die Malerei hat sich die deutsche Plastik während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelt. Auch hier waren Franken und Schwaben die Hauptsitze der Thätigkeit, mit Nürnberg an der Spitze, wo das bildnerische Schaffen seit der Blütezeit der Gotik niemals unterbrochen worden, sondern im Schmuck des Äußeren und Inneren der Kirchen u. s. w. in beständiger

Übung geblieben war. Diese Bildnerei, die nur mit schichtigen Stoffen, mit Sand- und Kalkstein, zumeist aber in Holz arbeitete und erst im letzten Drittel des Jahrhunderts auch im Erzguß großes leistete, bewegte sich noch lange Zeit in den Formen der Gotik, und erst allmählich wurde der streng gefügte architektonische Rahmen durch eine freiere Naturanschauung und eine Bewegung zum Malerischen durchbrochen, die den Boden für die Renaissance im eigentlichen Sinne vorbereitete. Von den drei großen Meistern, denen die Blüte der Nürnberger Plastik in der zweiten Hälfte des 15. und im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts verdankt wird, Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer, gehört wenigstens der letztere in der Spätzeit seiner Entwickelung bereits ganz und gar der Renaissance an.



Abb. 391. Hans Holbein der Ältere.
Selbstbildnis (Zeichnung) im Schlosse Chantilly bei Paris.

Veit Stoß (geb. um 1440 zu Nürnberg, gest. 1533) war fast zwanzig Jahre lang (1477 bis 1496) in Krakau thätig, ehe er sich wieder in Nürnberg niederließ und dort die Werke schuf, die seinen Namen berühmt gemacht haben. Wie innig seine Kunst **mit dem gotischen Mittelalter** zusammenhing, zeigen seine frühesten, uns bekannten Werke in Krakau, besonders der Marienaltar in der Frauenkirche (1484) mit Tod und Himmelfahrt der Maria (in Freifiguren) in der Mitte und sechs Reliefs aus dem Marienleben auf den Flügeln (Abb. 393). Danach liebte er eine bewegte Komposition, deren Unruhe durch die Überhäufung der Gewänder mit knitterigen Falten noch verstärkt wurde. Seine Charakteristik ist energisch und mannigfaltig, ohne gerade in die Tiefe zu gehen, und was er von Schönheitsgefühl besaß, brachte er am liebsten in den Gestalten der Madonna zum Ausdruck, die er stets mit Anmut und Holdseligkeit zu umgeben wußte. Sein Temperament war aber im Leben nicht so friedlich und idyllisch gestimmt, wie seine Marienbilder vermuten lassen. Nach Nürnberg zurückgekehrt, hat er der Obrigkeit durch seine Händelsucht, durch sein heimtückisches Wesen, das sogar vor Landesverrat nicht zurückschreckte, und seine Unredlichkeit eine Fülle von Ärgernissen bereitet, die den „unruhig heillosen Bürger“, wie er in den Strafakten genannt wird, oft ins Gefängnis brachten. Wegen einer Fälschung wurde er sogar zum Tode verurteilt, und nur die Rücksicht auf seine Kunstfertigkeit veranlaßte den Rat, ihn zur Strafe der Brandmarkung zu begnadigen. Seine Fähigkeit, die umfangreichsten wie die zierlichsten Werke in Holzschnitzerei auszuführen, war allerdings sehr groß, und er war jedenfalls der gesuchteste Bildschnitzer in Nürnberg und Umgebung, wie die beträchtliche Zahl der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Altarwerke, Kreuzigungs-

gruppen, Kruzifixe und dergleichen mehr beweist, unter denen sich freilich viel Mittelgut befindet. Sein Höchstes hat er in der Rosenkranztafel (jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg), einem Rosenkranze mit Brustbildern von Aposteln, Propheten u. s. w., der von dreißig kleinen Reliefs biblischen Inhalts umrahmt ist, und in dem kolossalen Bildwerk des „Englischen Grußes" geleistet, der, ebenfalls von einem mit Reliefs besetzten Kranze eingefaßt, von der Mitte der Chorwölbung der Lorenzkirche in Nürnberg herabhängt (Abb. 394). In diesem Werke des siebzigjährigen Greises (1518 entstanden) hat sich das Schönheitsgefühl des Künstlers am edelsten und erhabensten entfaltet, und die Kleinlichkeit der Faltenbildung ist einer größeren Auffassung gewichen. Aber die Unruhe der Komposition ist auch diesem Werke eines hohen Alters geblieben.

Adam Kraft (geb. um 1450, gest. 1507) war eine tiefer angelegte Natur, schlichter und ruhiger in der Komposition und mit offenem Sinn für die Wirklichkeit begabt. Diese Eigenschaften seiner Kunst zeigen sich schon in seinem ersten Hauptwerke, den berühmten sieben Stationen, die ursprünglich auf dem Wege von der Stadt zum Johanniskirchhof aufgestellt waren, vor kurzem aber zu ihrer besseren Erhaltung in das Germanische Museum überführt und an ihren ursprüngtichen Plätzen durch Nachbildungen ersetzt worden sind. Es sind Hochreliefs in Sandstein, die verschiedene, aus den Bilderbibeln bekannte „Fälle" des sein Kreuz tragenden Heilands auf dem Wege nach Golgatha darstellen und ihren Abschluß in einer kolossalen Kreuzigungsgruppe auf dem Kirchhofe selbst finden. Wie die niederländischen Maler es gewohnt waren, erzählt der Künstler diese Vorgänge in der Art eines naiven Chronisten, der nicht über seinem Stoffe steht, sondern alles einzelne



Abb. 392. Bildnis des Jakob Fugger. Silberstiftzeichnung von Hans Holbein dem Älteren. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 393. Darbringung im Tempel. Von Veit Stoß. Relief vom Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau.

mitempfindet und keinen weiteren Gesichtskreis hat, als ihn die Zeit, in der er lebt, ihm eröffnet. Die Gestalt des Heilands erscheint zwar in der idealen Tracht, die das Mittelalter aus der Antike abgeleitet hatte, aber die ganze Schar seiner Begleiter, die Kriegsknechte wie seine trauernde Gefolgschaft, sind in Kleidung und Gestalt Abbilder der damaligen Wirklichkeit, der Zeit um 1480 bis 1500. Die Figuren sind kurz und gedrungen, wie sie der Künstler vor sich sehen mochte, aber eine jede ist doch von eigenem Leben durchdrungen, und in einem dieser Bildwerke, dem der dritten Station: „Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über Euch und Eure Kinder“ (Abb. 395) hat Kraft ein Werk geschaffen, das die Tiefen der deutschen Volksseele enthüllt. Das ist die Quelle, aus der der größte Vollender Nürnberger Kunst, Albrecht Dürer, reicheren und nachhaltigeren Antrieb empfangen hat, als aus der geistlosen Tretmühle, zu der die Werkstatt Wohlgemuths schnell herabgesunken war. Nächst diesen sieben Stationen ist das über zwanzig Meter hohe Sakramentsgehäuse in der Lorenzkirche zu Nürnberg das Hauptwerk Krafts, ein Denkmal der Ruhmsucht seines Stifters, des Patriziers Hans Imhof, zugleich aber auch ein Zeugnis der Kühnheit, zu der sich diese Bildhauer, die zugleich Baumeister waren, verstiegen. Architektur und bildnerischer Schmuck sind so innig miteinander verwoben, daß eigentlich keine Leistung zu selbständiger Geltung kommt (Abb. 397). Aber das Ganze wirkt doch groß und überwältigend, als ein Ehrendenkmal für eine Zeit, die auch vor den kühnsten Unternehmungen nicht zurückschreckte, wenn hochherzige Auftraggeber mit offenen Händen hinter dem Künstler standen. Was Adam Kraft in diesen seinen Hauptwerken und in seinen Grabmälern für Nürnberger Patrizierfamilien in Kirchen und Kapellen geschaffen, wirkte freilich nicht ins Weite, sondern blieb in örtlichen Grenzen beschränkt, jedoch nur auf eine kurze Dauer. Denn Nürnberg wurde bald für die Fülle künstlerischer Kräfte, die es hervorbrachte, zu eng, und die jungen, unternehmungslustigen Künstler, die daheim nicht genug Beschäftigung fanden, zogen hinaus und verbreiteten überall in ganz Deutschland den Segen und die Blüte Nürnbergischer Kunst. So wurden die Keime, die Adam Kraft gelegt, auch mit nach auswärts getragen. Er war einer der ersten Bahnbrecher einer wahrhaft volkstümlichen Kunst, die sich nicht allein in seinen religiösen Bildwerken, sondern auch in einigen Schöpfungen äußerte, die damals in der Nürnberger Kunst noch vereinzelt waren, besonders in dem Relief über dem Thore über der ehemaligen Fronwage, wo der städtische Wiegemeister die Warenballen



Abb. 394. Der Englische Gruß. Holzschnitzwerk von Veit Stoß. In der Lorenzkirche zu Nürnberg.



Abb. 395. „Weinet nicht über mich." (Tritte Station.) Hochrelief aus Sandstein von Adam Kraft. Im Germanischen Museum zu Nürnberg.

des Kaufmanns zur Entrichtung der Steuer abwägt, und in der Gestalt unter dem Sakramentshäuschen, in der der Meister sich selbst mit Meißel und Schlägel dargestellt hat. Das sind die Wurzeln der deutschen Lebens- und Sittenschilderung, aus denen ähnliche Werke Dürers und seiner Schüler und Nachahmer, der sogenannten „Kleinmeister" entsprossen sind.



Abb. 396. Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg. Erzguß von Peter Vischer.



Abb. 397. Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Von Adam Kraft.

Über einen großen Teil Deutschlands erstreckte sich dagegen die Thätigkeit, die der Erzgießer Peter Vischer (geb. um 1455, gest. 1529) und mit und nach ihm seine Söhne bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeübt haben. Die Vischersche Gießhütte war sechzig Jahre lang die berühmteste und leistungsfähigste Deutschlands, und von weither, auch aus Polen und Ungarn, kamen Aufträge von weltlichen und Kirchenfürsten, die sich ihre Grabmäler in dauerhaftem Erz statt in dem vergänglicheren Sandstein herstellen lassen wollten. In der Gestattung dieser Grabmäler hielt sich Peter Vischer noch streng an die Überlieferungen der gotischen Kunst. Das früheste unter seinen erhaltenen Werken, das 1495 vollendete Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg (Abb. 396), zeigt noch ganz und gar die Form der gotischen Hochgräber, auf denen die Gestalten der Verstorbenen unter einem Baldachin ausgestreckt liegen. In den Figuren der zwölf Apostel, die die Seiten des Sarkophags umgeben, zeigt sich jedoch schon ein freierer Geist, ein Streben nach voller Naturwahrheit, dem es auch nicht an Adel der Auffassung gebricht. Vischers Wirklichkeitssinn war nicht weniger scharf ausgeprägt als der Adam Krafts, aber sein Schönheitsgefühl war feiner entwickelt, und er ging denn auch mit voller Empfänglichkeit auf die neuen, von Italien eingeführten Formen ein, weil sie das architektonische Gerüst der Gotik um vieles lebendiger, lustiger und künstlicher machten. Das Künstliche, nicht das rein Künstlerische im modernen Sinn war das Lebenselement dieser Kunst, die alles Technische so sicher beherrschte, daß es ihr eine Herzensfreude war, auch die wunderlichsten Gebilde des römischen Heidentums, das die Italiener nach Deutschland brachten, in eigentümlicher, oft humoristischer, aber stets liebenswürdiger Art nachzuahmen. Hermann Vischer, der älteste Sohn des Meisters, war selbst im Jahre 1516 in Italien gewesen und hatte von dort so viele eigene Zeichnungen und fremde Stiche heimgebracht, daß die väterliche Werkstatt jahrelang davon zehren konnte. Hermann Vischer, der schon 1517 infolge eines Unglücksfalles starb, soll der begabteste unter den Söhnen des Meisters gewesen sein, und ihm wird auch ein wesentlicher Anteil an dem Hauptwerk Peter Vischers, dem 1508 begonnenen, 1519 vollendeten Sebaldusgrab in der Sebalduskirche in Nürnberg zugeschrieben, einem Markstein und zugleich einer Höhenmarke in der Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst (Abb. 398). Im Aufbau noch von den Gesetzen der gotischen Kompositionskunst ausgehend, läßt es deutlich erkennen, wie während der Arbeit an dem schwierigen Werk nach und nach die Formenbildungen der italienischen Kunst eindrangen und die ernste, echt deutsche Grundstimmung mit dem heitern Geiste der italienischen Frührenaissance erfüllten. Unter einem von drei Kuppeln überwölbten Baldachin erhebt sich der silberne Sarkophag mit den Gebeinen des Heiligen auf einem Unterbau, dessen Langseiten mit vier Reliefs geschmückt sind, auf denen Szenen aus dem Leben des Heiligen, ganz in der volkstümlich-lebendigen Weise Adam Krafts, geschildert sind. Zu höherem Formenadel erhebt sich dann die Vischersche Kunst in den Gestalten der zwölf Apostel, die auf Konsolen an den acht, den Baldachin tragenden Pfeilern angebracht sind, in den zwölf, oben auf den Pfeilern stehenden Propheten und in dem die mittlere Kuppel krönenden Christkinde mit der Weltkugel. Außerdem ist der ganze Aufbau noch mit einer Fülle kleinerer Bildwerke teils christlichen, teils heidnischen Charakters überzogen, mit Helden des Alten Testaments, mit Sirenen, Tritonen, Satyrn und spielenden Kindern, deren nackte Leiber der Künstler mit sichtlicher Freude an der Schönheit des jugendlichen, menschlichen Körpers durchgebildet hat. An der Schmalseite des Unterbaus hat er auf der einen Seite den heiligen Sebald, auf der anderen Seite sich selbst in Schurzfell und Kappe dargestellt, wie er täglich in seiner Gießhütte zu arbeiten pflegte (Abb. 399). Er durfte sich diese Ehre gönnen, denn er hatte ein Werk

geschaffen, das, wie man mit Recht bemerkt hat, für Deutschland von ähnlicher, epochemachender Bedeutung ist, wie es einst Ghibertis Erzthüren für Florenz und Italien waren.

Noch viele umfangreiche und charaktervolle Werke sind, den Ruhm des Meisters weit verbreitend, aus der Werkstatt Vischers und seiner Söhne, unter denen Peter Vischer der jüngere (gest. 1528) auch eine selbständige Thätigkeit ausgeübt hat, hervorgegangen. Als die bedeutendsten sind die Standbilder des Königs Theoderich und des Königs Arthur von England für das Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, die Grabplatte des Kardinals Albrecht

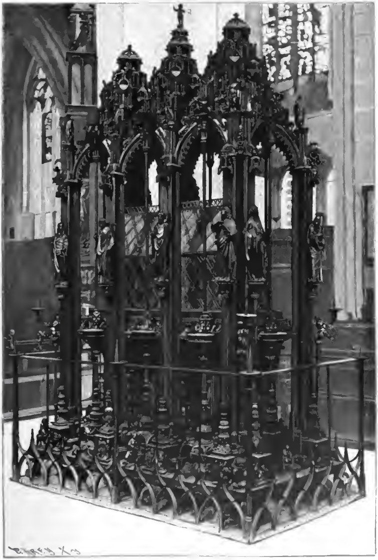


Abb. 398. Das Sebaldusgrab zu Nürnberg. Erzguß von Peter Vischer und seinen Söhnen.

von Brandenburg in der Schloßkirche zu Aschaffenburg, das Grabmal des Kardinals Friedrich im Dom zu Krakau und das Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. im Dom zu Berlin hervorzuheben, das nach dem Tode des alten Vischer von seinem Sohne Hans vollendet wurde, der die Werkstatt noch bis 1549 fortführte, wo sie, aus Mangel an Aufträgen, geschlossen werden mußte. Nürnberg hatte damals bereits aufgehört, der Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens zu sein. An Schönheit und Mannigfaltigkeit im ganzen wie in den Einzelheiten steht das Sebaldusgrab aber auch unter den Werken Vischers wie in der ganzen Zeit unübertroffen da. Es ist daher begreiflich, daß man alle bedeutenden Bildwerke Nürnbergs aus dieser Kunstepoche, deren Urheber unbekannt sind, der Vischerschen Werkstatt zuschreibt, darunter die berühmte Schmerzensmutter im Germanischen Museum (Abb. 400), der Überrest einer Kreuzigungsgruppe, zu der außer dem Gekreuzigten noch ein Johannes als Gegenstück zu dieser Madonna gehört hat. Obwohl aus Holz geschnitzt, steht diese Figur in der großartigen Gewandbehandlung wie in dem edlen Ausdruck tiefster Schmerzempfindung der Gießhütte Peter Vischers erheblich näher als etwa Veit Stoß oder einem anderen Bildschnitzer.



Abb. 399. Peter Vischers Selbstbildnis. Erzguß am Sebaldusgrab in Nürnberg.

An Umfang seiner Thätigkeit als Holzschnitzer und Steinbildhauer, aber nicht an künstlerischer Bedeutung kann sich mit den Großmeistern Nürnbergs der Hauptmeister Unterfrankens, der aus Osterode am Harz gebürtige Tilmann Riemenschneider (1460 bis 1531) messen, der 1483 nach Würzburg kam und von dort aus bis zu seinem Tode die Kirchen Würzburgs und seiner Umgebung mit geschnitzten Altären und Steinbildwerken versorgt hat. Es fehlte ihm nicht an der Fähigkeit, einzelne Figuren anmutig und im Sinne der Zeit auch schön zu gestalten; aber eine größere Zahl von Figuren vermochte er künstlerisch nicht zu bewältigen, und in der Anordnung der Gewänder, deren geknitterter Faltenwurf noch völlig in der ungelenken Technik der Spätgotik behandelt ist, gelang es ihm nicht, zu der Freiheit der Nürnberger Meister hindurchzudringen. Alles, was zu jener Zeit in und um Würzburg entstand, ist auf seinen Namen geschrieben worden. Mit Sicherheit sind nur mehrere Altäre in unterfränkischen Kirchen, das steinerne Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin im Dom zu Bamberg und die steinernen Statuen Adams und Evas am Portal der Marienkirche zu Würzburg als seine Werke nachgewiesen. Diese letzteren sind für die süddeutsche Kunst, als erste Naturstudien der neuen Zeit nach dem lebenden Modell, so wichtig geworden wie das erste Menschenpaar auf dem Genter Altar in den Niederlanden.

In Schwaben wurde die Holzschnitzerei mehr geübt als die Steinbildhauerei. In Ulm war Jörg Syrlin (um 1430—1491) der bedeutendste Bildner, dessen Hauptwerk die Chorstühle im Münster mit drei Reihen von Halbfiguren, den Vertretern des Heidentums, Judentums und Christentums sind, nach deren stilistischen Eigentümlichkeiten — lebendiger, individueller Charakteristik und seinem Naturgefühl im Anschluß an die Wirklichkeit — sich noch manches Werk im Privatbesitz als Arbeit des Künstlers bestimmen läßt (Abb. 401). Er war auch Steinbildhauer und hat sich auch in dieser Eigenschaft in dem Fischkastenbrunnen am Markt als tüchtigen Meister bewährt. Was neben ihm in Schwaben geleistet wurde, zeigen noch der Hochaltar in Blaubeuren und der Altar der Kilianskirche in Heilbronn, die ebenfalls scharf ausgeprägte Künstler erkennen lassen, deren Namen jedoch der Vergessenheit anheimgefallen sind. Unbekannt ist auch der Schöpfer der steinernen Grabplatte auf dem Sarkophage des Kaisers Ludwig des Bayern in der Frauenkirche zu München, die in der oberen Hälfte den thronenden Kaiser vor einem von zwei Engeln gehaltenen Teppich, in der unteren Hälfte die Versöhnung des Herzogs Albrechts III. mit seinem Vater, Herzog Ernst von Schwaben darstellt. Dieses Bildwerk hat in der Größe der Auffassung nur noch ein einziges, etwa gleich-

zeitiges Seitenstück in dem prächtigen Marmorgrabmal des Kaisers Friedrich III. in der Stephanskirche zu Wien, das von einem in Holland geborenen Bildhauer Nikolaus Lerch († 1493) ausgeführt worden ist, der in seinen Anfängen vielleicht noch mit der burgundischen Kunst zusammenhängt.

Eine lebhafte bildnerische Thätigkeit herrschte um diese Zeit auch noch am Niederrhein, wo Calcar der Sitz einer Holzschnitzerschule geworden war, die Altäre für die ganze Umgebung lieferte. Diese Bildschnitzer waren zum Teil jedoch Holländer oder standen völlig unter dem Einfluß der niederländischen Kunst, deren Art sie nicht erheblich weiterbildeten. Starke künstlerische Persönlichkeiten hat es unter ihnen nicht gegeben, wohl aber in der äußersten Nordmark Deutschlands, in Schleswig, wo sich in dem dortigen Dom noch ein umfangreiches, 1521 vollendetes Holzschnitzwerk, ein ursprünglich für die Klosterkirche in Bordesholm ausgeführter Flügelaltar von Hans Brüggemann erhalten hat, über dessen Lebensverhältnisse sonst nichts bekannt ist. Auch er scheint sich nach niederländischen Meistern gebildet zu haben, setzte jedoch soviel starke Empfindung und kräftige, volkstümlich derbe Gestaltungskraft aus seinem Eigenen hinzu, daß die dramatisch bewegten Reliefs, mit denen er den Altar geschmückt hat — in der Mitte zwei große Reliefs mit der Kreuztragung und Christus am Kreuz und zwölf kleinere Reliefs mit Szenen aus der Passion an den Seiten (Abb. 402) — und die in dem zierlichen gotischen Aufbau des Mittelstücks verteilten Statuen, darunter Adam und Eva (Abb. 403), einen entschieden nationalen Charakter tragen.



Abb. 400. Die Schmerzensmutter. Holzschnitzwerk im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Diese und andere Regungen einer nationalen Richtung in der deutschen Plastik sind weder im Norden Deutschlands noch in Nürnberg zu weiterer Entwickelung gelangt. Als die „Renaissance", d. h. der aus der Antike abgeleitete italienische Stil über die Alpen drang und sich schnell über ganz Deutschland verbreitete, bot die deutsche Plastik das Bild eines traurigen Verfalls, während sich Maler, Baukünstler und Kunsthandwerker besser mit dem neuen Stil abzufinden wußten. Ob es an dem Mangel an bedeutenden künstlerischen Persönlichkeiten lag, die dem Wettbewerb mit den zahlreichen, vom Ausland, namentlich aus den Niederlanden gekommenen Künstlern nicht gewachsen waren, oder ob sich die Gunst der Auftraggeber, der Fürsten, der Stadtverwaltungen und der Patrizier dem modischen Stile zuwandte, das heimische Gewächs verachtend, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Wahrscheinlich ist das letztere, da noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg ein tüchtiger Erzgießer, Pankraz Labenwolf, der Schöpfer der volkstümlichen Brunnenfigur auf dem Gemüsemarkt, des „Gänsemännchens" (Abb. 404), thätig war. Was die bereits völlig von dem „antikischen" Geschmack beherrschte folgende Generation von der Plastik verlangte, zeigt der 1589 vollendete Tugendbrunnen an der Lorenzkirche von Benedikt Wurzelbauer, dessen allegorische Frauengestalten bereits jene gespreizte Unnatur zeigen, in die die gesamte deutsche Kunst unter dem verhängnisvollen Einfluß der Vorbilder der italienischen Hochrenaissance versank.



Abb. 401. Halbfigur eines jungen Weibes. Holzschnitzwerk von Jörg Syrlin. In Privatbesitz zu Ulm.

3. Die italienische Hochrenaissance.

Was die italienische Kunst im allmählichen Fortschreiten während des 15. Jahrhunderts, beständig nach dem Ausgleich zwischen vollster Naturwahrheit und höchster Schönheit ringend,



Abb. 402. Klage um den Leichnam Christi.
Holzrelief vom Bordesholmer Altar im Dom zu Schleswig. Von Hans Brüggemann.

als Preis dieses Kampfes gewann, ist in drei großen, alle Kunstgenossen weit überragenden Meistern zu vollkommenem, allgemein gültigem Ausdruck gekommen. Alle Kräfte von Hunderten sind in dem weit in die Jahrhunderte hineinleuchtenden Dreigestirn Leonardo, Michelangelo und Raffael zusammengeströmt, von einem jeden noch nach dem Maße seiner natürlichen Gaben ins Große, ja Gewaltige gesteigert. Von ihnen hat sich ein unermeßlicher und unerschöpflicher Schatz von Schönheit, Hoheit und Erhabenheit auf die folgenden Geschlechter vererbt, und als Gesetzgeber der Schönheit in der Kunst stehen sie auch heute noch in unerschüttertem Ansehen bei allen, die sicher im menschlichen Geiste gegründete Ideale nicht flüchtigen Phantomen zuliebe preisgeben wollen. Wiederum war Florenz der Ausgangspunkt dieser letzten Entwickelung, die die italienische Kunst zur höchsten Stufe ihrer Vollendung führte, aber es blieb nicht mehr der Hauptschauplatz dieser Entwickelung. Während Leonardo nach und nach seinen Schwerpunkt in Mailand fand und von dort aus die ganze lombardische Kunst in neue Bahnen lenkte, wurde für Michelangelo und Raffael Rom der Kampfplatz, auf dem sie unter der Ägide kunstsinniger Päpste in einem Wettstreit, der durch die Leidenschaft ihrer Parteigänger unablässig geschürt wurde, ihre Kräfte maßen.

A. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci hat seinen Beinamen von dem Dorfe Vinci bei Empoli im Florentiner Gebiet erhalten, wo er 1452 als unehelicher Sohn eines florentinischen Notars und einer Bäuerin geboren worden war. Trotz seiner Abstammung ließ ihn sein Vater aber in den Gewohnheiten eines Patriziersohnes erziehen und ihn aller Vorteile teilhaftig werden, die Wissen und Bildung damaliger Zeit gewähren konnten. Seine glänzenden Geistesgaben bildete der junge Leonardo dann auch nach allen Seiten aus. Wenn ihn zuletzt seine Neigung zur bildenden Kunst zog, so bewunderten seine Zeitgenossen auch die Talente, die er als Improvisator, Dichter und Musiker bewährte. In allen ritterlichen Künsten, besonders in der Reitkunst, gewandt, wetteiferte er in seßhafter Thätigkeit mit den Gelehrten aller Wissenschaften,

insbesondere mit den Naturforschern, unter denen ihm durch seine schriftlich niedergelegten Untersuchungen ein nicht minder hoher Rang gebührt als unter den Künstlern. Unter diesen stand er schon durch seine Universalität einzig da. Denn er war nicht nur Maler und Bildhauer, sondern auch Architekt, Kriegs- und Wasserbaumeister, Festungsingenieur und Konstrukteur von Kriegsmaschinen, deren Vernichtungskraft nach seinen anschaulichen, durch Zeichnungen unterstützten Schilderungen hinter der der modernen Mordwerkzeuge nicht viel zurückgeblieben sein kann. Diesem gewaltigen Umkreis menschlichen Schaffens war auch die Riesenkraft Leonardos nicht gewachsen, zumal da er an sich, namentlich in künstlerischen Dingen, die höchsten Anforderungen stellte, die der Vollendung eines mit großem Zeitaufwand vorbereiteten Werkes fast immer gefährlich wurden. Sein unstetes Wesen, sein ungestümes, launenhaftes Temperament traten als hindernde Momente noch hinzu, und schwere Schicksalsschläge, die auch solche Werke, die ganz oder beinahe zur Vollendung gediehen waren, ganz oder teilweise vernichteten, haben vollends dazu beigetragen, Leonardos Thatkraft zu lähmen und für uns das Bild eines der größten Künstler aller Zeiten zu verwischen.

Das Handwerkliche seiner Kunst als Maler wie als Bildhauer hat Leonardo von Andrea del Verrocchio gelernt, in dessen Werkstatt er um 1466 eingetreten ist und dann auch etwa zehn Jahre lang gearbeitet hat. Wie schnell er seinem Lehrmeister überlegen wurde, hat er in dem Engel gezeigt, den er in Verrocchios Taufe Christi (s. oben Abb. 348, S. 275) hineingemalt hat. Schon damals unterschied sich seine Art der Naturauffassung durch Größe der Formenbildung und Kraft der Charakteristik von den Leistungen, die zu jener Zeit den Höhepunkt florentinischer Kunstübung bezeichneten. Zeugnisse dafür liegen uns aber nur in seinen Zeichnungen vor, da er das einzige große Bild, dessen Ausführung ihm nach Beendigung seiner Lehrzeit übertragen worden war, eine Anbetung der Könige für eine Klosterkirche, unvollendet hinterlassen hat. Alle hervorragenden Meister von Florenz hatten an diesem Lieblingsgegenstande der florentinischen Geschichtsmalerei ihre Kräfte erprobt, und Leonardo wollte sie alle übertreffen. Nach vielen und gründlichen Vorstudien ist er aber über die erste Untermalung, die uns nur die Großartigkeit der Komposition, die Bedeutung der landschaftlichen Umgebung und in der Madonna auch das damalige Schönheitsideal des Künstlers erkennen und schätzen läßt, nicht hinausgekommen. In Florenz sah der ehrgeizige Jüngling das Feld seiner Thätigkeit so stark besetzt, daß er mit Freuden eine Sendung Lorenzos von Medici annahm, die ihn nach Mailand, an den Hof des Ludovico Sforza führte, und dort fand er auch eine gastliche Aufnahme und bald auch einen breiten Raum zur Entfaltung aller seiner Fähigkeiten in den Künsten des Friedens und des Krieges. Einige halb oder ganz vollendete Bilder mag er mitgebracht haben; aber noch größere Aufträge harrten seiner. Unter den mitgebrachten Bildern scheint die berühmte Madonna in der Felsgrotte gewesen zu sein, die aus dem Besitz des Königs Franz I. von Frankreich in das Louvre zu Paris gekommen ist (Abb. 405). Es ist eines der wenigen, ganz eigenhändigen Bilder, die uns Leonardo vollendet hinterlassen hat. Die erste Anlage hat er sichtlich noch in Florenz gemacht; nach seiner Gewohnheit hat er aber lange Jahre daran gemalt, vielleicht bis in die Zeit seines zweiten Aufenthalts in Mailand hinein, wo das Bild von Schülern, vielleicht unter seiner Mitwirkung, wiederholt und von einem Nachahmer des Meisters, Ambrogio de Predis, mit Flügelbildern versehen wurde, weil es als Altargemälde für eine Kirche in Mailand bestimmt worden war (jetzt in der Nationalgalerie zu London). Im Entwerfen rasch und in den Vorarbeiten äußerst regsam, ließ sich Leonardo in der Ausführung seiner Werke Zeit, weil er sich nie genug thun konnte und, ewig mit Versuchen sich abmühend, immer nach einer Vollendung strebte, die ihm als ein kaum erreichbares Ideal vorschwebte. Unter diesem rastlosen Streben nach einem Phantom ist er selten zum Abschluß eines Werkes gekommen, und wenn er endlich etwas scheinbar Fertiges zustande gebracht hatte, so war er selbst



Abb. 403. Eva. Holzfigur vom Bordesholmer Altar. Von Hans Brüggemann.



Abb. 404. Gänsemännchen. Von dem Brunnen auf dem Gemüsemarkt zu Nürnberg. Von Pankraz Labenwolf.

am wenigsten damit zufrieden. Über dem Wenigen, was er zustande gebracht, hat auch noch ein tragisches Schicksal gewaltet. Ein Hauptwerk seines Lebens, das Modell zu einem großen Reiterstandbild, das der Herrscher von Mailand Ludovico Sforza seinem Vater Francesco errichten lassen wollte, ist in den kriegerischen Zeiten, die dem Sturze des Herzogs folgten, zerstört worden, und seine Meisterschöpfung, das Abendmahl, das er für das Refektorium des Klosters Sa. Maria delle Grazie gemalt hat, ist teils durch seine eigene Schuld, weil er, um etwas ganz Neues zu bieten, statt in der soliden florentinischen Freskotechnik mit heiß gemachten Ölfarben auf die Mauer gemalt hatte, teils durch Elementarereignisse und mutwillige Verwüstungen, denen der Raum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ausgesetzt war, einer so völligen Vernichtung anheimgefallen, daß nur noch ein schwacher Schatten einer einst gewaltigen Größe vor unseren Augen sichtbar ist. Wenn dieses Werk, das einen der höchsten Gipfel der christlichen Kunst bezeichnet, trotz seiner Zerstörung noch jetzt jeden, der den Raum betritt, mit tiefster Ehrfurcht vor einer mächtigen Offenbarung des menschlichen Schöpfergeistes erfüllt, so können doch alle Einzelheiten des allumfassenden künstlerischen Wissens und Könnens, die der Meister in dieses Werk hineingelegt hat, nur durch die hingebende, verständnisvolle Übertragung des Bildes in die Sprache einer andern Kunst erfaßt und gewürdigt werden. Der geniale Kupferstecher Raffael Morghen (1758 bis 1833) ist mit flammendem Eifer allen Zügen der Hand des Meisters gefolgt, und nach seinem Stich läßt sich erst ermessen, was die große Thal Leonardos eigentlich bedeutet hat. (Siehe das Einschaltbild, S. 322/323.) Mit gewaltiger Schöpferkraft ausgerüstet, die des Rückblicks auf die Vergangenheit nicht mehr bedurfte, hat Leonardo in die Zukunft geleuchtet und der Kunst Ziele gesteckt, die seitdem noch kein Ebenbürtiger erreicht hat. Sein Antlitz Christi ist die erhabenste Verkörperung des Heilands der Welt geblieben, und in den Bildern der Apostel hat er die ganze Charakteristik des Manneswesens vom Jünglings- bis zum Greisenalter so völlig erschöpft, daß wohl einzelne Physiognomien mannigfaltiger und intimer gebildet werden können, daß aber die Einschiebung neuer Typen zwischen diese klassische Gestaltenreihe nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen ist. Was sich an tiefen, das ganze Wesen



Abb. 405. Die Madonna unter den Felsen. Von Leonardo da Vinci. Im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)



Das Abendmahl. Von Leonardo da Vinci. Im Refe

Nach dem Stich v



…torium des Klosters in Sa. Maria delle Grazie zu Mailand.

…n Raffael Morghen.

erschütternden Empfindungen eines hingebenden Jünglings- und Männerherzens losringen kann, wenn ein über alles verehrter Meister das niederschmetternde Wort seinen Getreuen zuruft: „Einer unter euch wird mich verraten," hat Leonardo durch ein deutlich das Temperament eines jeden offenbarendes Mienen- und Gebärdenspiel zu einem Ausdruck gebracht, der seitdem an Mannigfaltigkeit noch nicht übertroffen worden ist. Und diese schier überquellende Lebensfülle hat er in eine Komposition gebunden, die sich in wohlgefügten Rhythmen um die Hauptfigur schmiegt, so daß diese in ihrer erhabenen Ruhe, in ihrer Ergebenheit in den Willen des Höchsten einem Felsen in brandendem Meere gleicht.

Als die Katastrophe hereinbrach, die der Herrschaft des Ludovico Sforza ein Ende machte, rettete Leonardo sich und seine Habe noch zur rechten Zeit. In den Jahren 1499—1506 hielt er sich abwechselnd in Venedig, Florenz und in mehreren Städten der Romagna auf. In Florenz flossen ihm Aufträge über Aufträge zu; aber selbst die Mächtigsten jener Zeit vermochten nicht, ihn zur Erfüllung seiner Verpflichtungen zu bewegen. Ein von den Servitenmönchen bestelltes Altarbild, die heilige Anna selbdritt, d. h. mit der Madonna und dem Jesusknaben zu einer Gruppe vereinigt, ist nicht über den meisterlichen Karton hinausgediehen (jetzt in der Kunstakademie in London). Eine andere Komposition gleichen Inhalts auf einem Gemälde im Louvre zu Paris ist aus



Abb. 406. Bildnis der Mona Lisa. Von Leonardo da Vinci. Im Louvre zu Paris.



Abb. 407. Kampf um eine Standarte. Aus dem Karton zur Schlacht bei Anghiari von Leonardo da Vinci. Nach einer Zeichnung von P. P. Rubens im Louvre zu Paris.

dieser Vorarbeit erwachsen, aber nicht von Leonardo selbst, sondern später von seinen Schülern ausgeführt worden. An dem Bildnis einer vornehmen Florentinerin, der berühmten Mona (Madonna) Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, hat er vier Jahre lang gearbeitet, und als man es endlich seinen Händen entriß, erklärte er, es immer noch nicht vollendet zu haben (Abb. 406). Und doch ist es das Vollendetste, das wir von der Hand des Meisters besitzen, das Werk, in dem er sein koloristisches Ideal, das „Sfumato", d. h. das Umgeben und Überziehen aller Formen mit einem weichen, farbigen Dunst (Rauch) am deutlichsten offenbart hat. Indem die Atmosphäre sich um alle Formen schmiegt, ihnen jede Härte nimmt, die scharfe Plastik in ein sanftes Zusammenfließen aller Gegensätze von Formen und Farben auflöst, ist jene große Umwälzung vollzogen worden, die die Malerei in neue Bahnen gelenkt, der Weg vorgezeichnet worden, auf dem Correggio den ersten Schritt that und Rembrandt die Vollendung fand.

Auch das größte Werk, dessen Ausführung Leonardo während dieses Aufenthalts in Florenz von der Signoria übertragen worden war, ein Schlachtenbild für eine der Wände im Ratssaale des Palazzo Vecchio, kam über den Karton und ein Stück Malerei an der Wand nicht hinaus. Hier sollte Leonardo Gelegenheit haben, sich mit einem andern Großmeister, mit dem einzigen seiner würdigen Nebenbuhler, mit Michelangelo zu messen. So gewaltige Naturen, so ungestüme Temperamente wie diese beiden Männer konnten im Leben nicht friedlich nebeneinander hausen, und als sie beide berufen wurden, am bevorzugtesten Orte von Florenz Proben ihres Könnens abzulegen, spannte ein jeder seine Kräfte aufs höchste an, um über den verhaßten Gegner zu triumphieren. Leonardo sollte die Schlacht bei Anghiari darstellen, einen im Jahre 1440 erfochtenen Sieg der Florentiner über die Soldtruppen des Herzogs von Mailand, wobei es sich hauptsächlich um die dramatische, zu höchster Wildheit gesteigerte Schilderung von Reiterkämpfen handelte, in denen der Künstler seine in Mailand erworbene Kenntnis des Pferdes in allen Stadien der Bewegung von der glänzendsten Seite zeigen konnte und auch gezeigt hat. Auf Michelangelo war die Darstellung einer Episode aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern gefallen und zwar aus der Schlacht bei Cascina, wo die florentinischen Krieger von den Pisanern beim Baden im Arno überrascht worden waren, sich aber mit solcher Schnelligkeit in die Kleider und zu den Waffen stürzten, daß sie den Feinden noch die Stirn bieten konnten. Michelangelo konnte also seinerseits auch mit dem besten Teile seines Wissens und Könnens prunken,



Abb. 408. Johannes der Täufer. Gemälde von Leonardo da Vinci. Im Louvre zu Paris.

mit seiner gründlichen Kenntnis des nackten Menschenkörpers, die auch die leidenschaftlichsten Bewegungen, die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen der Glieder zu meistern wußte. Beide Kartons riefen einen Sturm der Begeisterung hervor und blieben, solange sie öffentlich ausgestellt waren — wie es scheint, etwa zehn Jahre lang — nach dem Berichte Cellinis „die Schule der Welt“. Alle jungen Maler drängten sich vor ihnen und studierten und kopierten sie. Wie die Kartons sind aber auch die Kopien danach bis auf dürftige Reste zu Grunde gegangen. Von dem Michelangelos sind noch einige Bruchstücke in Kupferstichen von Marc Anton und Agostino Veneziano, von dem Leonardos nur eine Gruppe, ein wütender Kampf von Reitern um eine Standarte, in einer Zeichnung erhalten, die wahrscheinlich von Rubens herrührt, der also während seines Aufenthalts in Italien noch einen Teil des Kartons gesehen hat (Abb. 407).



Abb. 409. Bildnisstudie. Zeichnung von Leonardo da Vinci. In den Uffizien zu Florenz.

Ein Jahr nach der Vollendung des Kartons, 1506, begab sich Leonardo zum zweitenmale nach Mailand, und dieser zweite Aufenthalt dehnte sich, kurze Unterbrechungen durch Reisen nach Florenz und Rom abgerechnet, bis 1516 aus. Künstlerisch war diese Zeit nicht besonders ergiebig. Leonardo widmete den größten Teil seiner Zeit seinen wissenschaftlichen Studien und Forschungen und ihrer Niederschrift in vielen Bänden und der Unterweisung der zahlreichen Schüler, die sich um ihn drängten. Ein jugendlicher Johannes der Täufer im Louvre zu Paris (Abb. 408) scheint das einzige Werk der Malerei zu sein, das er in dieser Periode seines Lebens noch vollendet hat. Eine desto lebhaftere Thätigkeit entfaltete er aber in Skizzen und ausgeführten Zeichnungen, meist männlichen und weiblichen Köpfen, die er nicht zu einem bestimmten Zweck, sondern nur um ihrer selbst willen anfertigte, weil ihn das Physiognomische am Individuum zu unablässigen Studien reizte. Aus seinen Zeichnungen lernt man denn auch die ganze künstlerische Größe des Meisters am besten kennen. In der Zeichnung weiblicher Köpfe huldigte er fast immer der höchsten Schönheit, die die ganze Stufenleiter von Anmut und Lieblichkeit bis zu stolzer Hoheit und Erhabenheit umspannte, und fast immer umgab er die Lippen seiner Frauengesichter mit jenem bezaubernden Lächeln, das zu den am meisten hervorstechenden Eigenschaften seiner Charakterisierungskunst gehört (Abb. 409). Bei Männern ging er dagegen auf das Charakteristische, ohne Rücksicht auf Schönheit und Gefälligkeit aus (Abb. 410), und die scharfe, einseitige Betonung einzelner, die Gesamtphysiognomie beherrschender Charakterzüge führte ihn schließlich zu einer Übertreibung der einzelnen, die sich zur Karikatur steigerte. Solcher Karikaturen, in denen menschliche Gesichter und Köpfe zu grotesker Ungeheuerlichkeit verzerrt worden sind, finden sich viele unter seinen Zeichnungen, und gerade sie haben unter den Zeitgenossen solchen Beifall gefunden, daß sie häufig kopiert und sogar in Kupfer gestochen worden sind. Auch sein Selbstbildnis, freilich in hohem Alter, hat Leonardo in einer herrlichen Zeichnung (jetzt in der Bibliothek zu Turin, Abb. 411) der Nachwelt hinterlassen.

In dem kunstsinnigen König Franz I. von Frankreich hatte Leonardo einen Gönner gefunden, der nicht nur alle noch erreichbaren Bilder des Künstlers an sich brachte, sondern diesen auch, als er 1515 in das von ihm eroberte Mailand eingezogen war, einlud, ihn nach

Frankreich zu begleiten. Der Künstler war seines Vaterlandes, in dem er mehr Enttäuschungen als Freude erlebt, überdrüssig geworden, und so folgte er im Anfang des Jahres 1516 seinem hochherzigen Beschützer nach Frankreich, wo ihm König Franz eine Wohnung im Schlosse Cloux bei Amboise anwies. Nicht mehr schöpferisch, sondern nur als Berater des Königs in künstlerischen Dingen thätig, hat er dort seinen Lebensabend verbracht. Am 2. Mai 1519 ist der Künstler gestorben, von dem sein treuer Schüler Francesco Melzi den Stiefbrüdern in der Heimat schrieb, daß es nicht mehr in der Macht der Natur läge, einen solchen Mann noch einmal zu schaffen.

In seinem Vaterlande hat Leonardos Wirken tiefe Spuren hinterlassen. Die Saat, die er gestreut, ist zum Teil noch bei seinen Lebzeiten, am stärksten aber nach seinem Tode aufgegangen, als seine Schüler die zahlreichen, von ihm hinterlassenen Entwürfe zu Bildern ausgestalteten. Bei seiner beständig wachsenden Abneigung gegen mühsame und zeitraubende Ausführung von Bildern in Ölfarben überließ Leonardo seine Kompositionen Schülern, deren Talent zu eigener Erfindung nicht stark genug war, die aber genug Übung besaßen, um ihrem Meister keine Schande zu machen. Das Abendmahl wurde im ganzen wie im einzelnen häufig kopiert, und namentlich die in Weimar und Straßburg aufbewahrten Köpfe Christi und der Apostel sind uns ein Hilfsmittel zur Wiederherstellung des zerstörten Wandgemäldes. Marco d'Oggionno, Cesare da Sesto, Giovanni Antonio Boltraffio und Andrea Solario, letzterer auch ein tüchtiger Bildnismaler, sind die Schüler gewesen, die fast ausschließlich von dem Erbe des Meisters lebten. Selbständiger waren die hauptsächlich als Freskomaler thätigen Gaudenzio Ferrari (1471—1546), der später Raffaels Einfluß empfing, und Bernardino Luini (1470 bis um 1529). Letzterer, der viele Kirchen der Lombardei mit Fresken geschmückt und mit Altarbildern versehen hat (Hauptwerke: die Fresken in Sa. Maria degli Angeli in Lugano und die Wandgemälde mit Szenen aus dem Marienleben in der Wallfahrtskirche bei Saronno, Abb. 412), hat die seelenvolle Schönheit der Leonardoschen Kunst am tiefsten erfaßt und sie weitergebildet, so daß er dem Meister namentlich in seinen Bildnissen, dessen schönstes, die sogenannte Colombina in St. Petersburg (Abb. 413), lange Zeit als Werk Leonardos gegolten hat, näher gekommen ist als einer seiner anderen Schüler.



Abb. 410. Charakterkopf eines Greises. Zeichnung von Leonardo da Vinci. Im britischen Museum zu London.

B. Michelangelo.

An universeller künstlerischer Begabung steht Michelangelo, der andere Großmeister der italienischen Renaissance, Leonardo gleich, und wenn er sich mit ihm auf anderen Gebieten, namentlich auf dem der Naturforschung nicht messen kann, so hat er ihn doch als philosophischer Denker erreicht, als Dichter übertroffen. Seine Sonette,

die uns einen tiefen Einblick in sein innerstes Geistesleben gewähren, beschäftigen sich nicht selten mit den schwierigsten Problemen des menschlichen Denkens und sind in der dichterischen Form ein Schatz der italienischen Litteratur. Wenn sich auch diese beiden Menschen äußerlich befehdet haben, so waren sie doch innerlich verwandt. Auch durch das lange Leben Michelangelos ziehen sich tragische Verwickelungen hin, die die gewaltigsten Schöpfungen seines Genius zerstört und verstümmelt haben, und wenn er auch eine beträchtlich größere Zahl von Werken hinterlassen hat, als Leonardo, so vermag man an diesen nur den Umfang seines Wollens, nicht den seines Könnens zu ermessen. Wie der zur Malerei geborene Leonardo seinen höchsten Ehrgeiz in der Ausführung großer plastischer Werke sah, war Michelangelo, der größte Bildner seit Phidias, überzeugt, daß er ebenso Großes als Maler leisten könnte, und bald lenkten sich seine Blicke auch auf die Baukunst, in der er ebenfalls als Meister glänzen wollte. Als Bau-

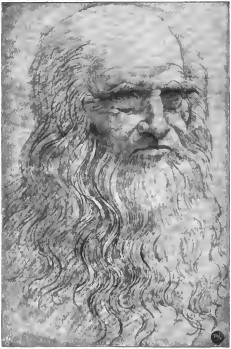


Abb. 411. Selbstbildnis von Leonardo da Vinci. Rötelzeichnung in der Kgl. Bibliothek zu Turin.



Abb. 412. Geburt Christi. Fresko von Bernardino Luini. In der Wallfahrtskirche bei Saronno.



Abb. 413. Die Colombina. Von Bernardino Luini. In der Eremitage zu St. Petersburg.

künstler hat er in der nach seinem Entwurfe ausgeführten Kuppel der Peterskirche ein Höchstes geleistet, das, so wie es jetzt in der Umgebung dasteht, nicht übertroffen werden kann. In seinen plastischen Werken und seinen Malereien hat er ebenfalls Schöpfungen hinterlassen, die die Jahrhunderte nach ihm zu höchster Bewunderung gezwungen haben, wenn auch der ruhig sichtende Menschengeist finden wird, daß das wirklich Erhabene und das Gewaltsame nicht immer zu trennen sind, daß ungestümes Temperament, Launen und Willkür bisweilen die kühnsten Entwürfe verdorben haben.

Michelangelo Buonarotti, als Sohn eines Richters am 6. März 1475 in dem toskanischen Städtchen Caprese geboren, kam als Kind nach Florenz, und dort entwickelte sich sein künstlerischer Trieb so rasch, daß er schon als Dreizehnjähriger in die Werkstatt des Domenico Ghirlandajo trat, um Maler zu werden. Aber die Bildhauerkunst reizte ihn bald mehr als die Malerei, und lieber als in der Werkstatt seines Meisters hielt er sich in dem Garten der Medici bei San Marco auf, wo zahlreiche antike Bildwerke unter der Aufsicht des Bildhauers Bertoldo, eines Schülers von Donatello aufbewahrt wurden, von dem Michelangelo vermutlich auch die erste Unterweisung in der bildnerischen Technik erhielt. Im übrigen kümmerte er sich um Lehrer nicht viel. In seinem Inneren lebte ein mächtiger Wille, der ihn alle technischen Schwierigkeiten gering achten ließ, und mehr als allen Vorbildern folgte und vertraute er seiner gewaltigen Subjektivität, die ihm bald alle Hindernisse überwinden half, aber ihn zuletzt auch dazu verleitete, alle Schranken zu durchbrechen, die die Entwickelung der Kunst bis dahin begrenzt hatten. Von der Antike ausgehend, fand er bald an ihrer erhabenen Ruhe keine Befriedigung mehr. Der Mensch genügte ihm nicht als Maß aller Dinge, und so schuf er sich eine eigene, neue Welt, der sich das „Riesenmaß der Leiber“, das ihm zur Norm geworden war, in freier Bewegung einfügen konnte.



Abb. 414. Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo. In der Peterskirche zu Rom.

Sein Leben ist ebenso unstät gewesen wie das Leonardos. Schon 1494, nachdem er die ersten glänzenden Proben seines bildnerischen Talents in den kühn bewegten Hochreliefkompositionen eines Kentaurenkampfes und einer Madonna vor einer Treppe abgelegt, ging er, durch die inneren, der Vertreibung der Medici aus Florenz voraufgegangenen Unruhen erschreckt nach Bologna, wo er einen knieenden, kandelabertragenden Engel und eine Statuette des heiligen Petronius für die Kirche

San Domenico arbeitete. Schon im folgenden Jahre kehrte Michelangelo nach Florenz zurück, und 1496 begab er sich nach Rom, wo er eher Aufträge zu erhalten hoffte als in Florenz. Er sah sich auch in seinen Erwartungen nicht völlig getäuscht. Für einen römischen Kaufmann schuf er die lebensgroße Statue eines jugendlichen Bacchus, der, bereits in weinseliger Stimmung, mit der Rechten den Becher erhebt, während die Linke nach den Trauben greift, die ihm ein kleiner, hinter ihm stehender Satyr bietet (jetzt im Nationalmuseum zu Florenz). Die Formenbildung steht noch unter dem Einflusse der Studien nach der Antike, die Michelangelo in Rom noch vertieft hat. Aber die antiken Formen sind gesteigert, und die Auffassung ist schon eine ganz persönliche, da Bacchus nicht als erhabener Gott erscheint, sondern als Verkörperung des Weingenusses, dessen Wirkungen er ebenso gut unterworfen ist wie jeder Sterbliche. Ganz und gar frei vom Einfluß der Antike und ebenso unabhängig von seinen unmittelbaren Vorgängern in Florenz und Rom erscheint Michelangelo in seinem zweiten in Rom geschaffenen Hauptwerke, der Pietà in der Peterskirche zu Rom (Abb. 414), die er im Auftrage des damaligen französischen Gesandten ausgeführt hat. Es ist das edelste Bildwerk christlichen Inhalts, das Michelangelo jemals gelungen ist, in dem Körper Christi sowohl, der auch im Tode noch erhaben ist, wie in dem Kopf, in dem Gesichtsausdruck und der ganzen Haltung der Gottesmutter, die in ihrer stillen Majestät den Schmerz bezwingt und ihn in stummer Ergebenheit trägt.



Abb. 415. David.
Marmorstatue von Michelangelo. In der Galerie der Kunstakademie zu Florenz.

Im Jahre 1501 war Michelangelo wieder in Florenz, wo bald eine Riesenaufgabe an ihn herantrat, die Ausführung einer Kolossalstatue aus einem vorhandenen Marmorblock, die die Vorsteher des Dombaues für diesen bestellten. Michelangelo wählte sich den jugendlichen David, im Augenblick, wo er, den Gegner fest ins Auge fassend, die Schleuder von der linken Schulter nimmt, während die herabhängende Rechte bereits den Stein umschlossen hält. Nur mit Hilfe eines kleinen Wachsmodells meißelte er in drei Jahren die Figur aus dem Block heraus, und so gewaltig wirkte sie durch die Kraft der Charakteristik und die niemals zuvor gesehene Meisterschaft in der Behandlung des nackten Körpers, daß sie nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, auf dem Dom, sondern vor dem Palaste der Signoria aufgestellt wurde, um den Lenkern des Staates wie dem Volke täglich als Sinnbild der Entschlossenheit, die allezeit gegen feindliche Angriffe gerichtet ist, vor Augen zu stehen. 1873 wurde der „Gigant“, wie er kurzweg im Volksmunde hieß, von seinem Platze entfernt, um ihn vor den verderblichen Einflüssen der Witterung zu schützen, und nach der Akademie überführt (Abb. 415). Kein anderes Werk Michelangelos hat eine solche Volkstümlichkeit erreicht wie dieses, das von den begeisterten Zeitgenossen den größten Meisterwerken des Altertums an die Seite gesetzt wurde. Während er an dem David arbeitete, entstand auch sein erstes bedeutendes Werk auf dem Gebiete der Malerei, eine heilige Familie (jetzt in den Uffizien zu Florenz), mit der er einerseits erklären wollte, wie fest er entschlossen war, mit jeder Überlieferung in der Komposition wie in den Typen zu brechen, andererseits aber auch zu zeigen beflissen war, welch eine Fülle von Bewegungen in einen kleinen Raum zusammengedrängt werden kann (Abb. 416). Ein Marmorrelief mit einer Madonna, dem sich über ein Buch beugenden Kinde und dem kleinen Johannes (im Museo Nazionale in Florenz, Abb. 417), das von denselben Kompositions-



Abb. 416. Die heilige Familie.
Ölgemälde von Michelangelo. In den Uffizien zu Florenz.



Abb. 417. Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Marmorrelief von Michelangelo. Im Museo Nazionale zu Florenz.

grundsätzen beherrscht wird, kann als eine Vorarbeit zu dem Gemälde gelten. Die Maria auf letzterem ist für Michelangelo nicht die sorgende Mutter mit menschlichen Empfindungen, sondern ein antikes Heldenweib, das keine andere Aufgabe hat, als ihren majestätischen Gliederbau zur Schau zu tragen, und nicht zufrieden damit hat Michelangelo auch noch den Hintergrund des Bildes mit gar nicht zur Sache gehörigen Figuren gefüllt, in denen er nur seine Kenntnis des nackten menschlichen Körpers glänzen lassen wollte. Das war ihm auch die Hauptsache bei der Ausführung seines oben erwähnten Kartons der Schlacht bei Cascina für den florentinischen Ratssaal. Auch als Maler war er in erster Linie Bildhauer, dem die plastische Form, die Zeichnung und die Modellierung, das Höchste bedeutete, dem sich die Ausführung in Farben unterzuordnen hatte.

Als Bildhauer wurde Michelangelo auch 1505 nach Rom berufen, wo ihn Papst Julius II. mit dem Entwurf zu seinem Grabmal betraute, den der Künstler in einem so großartigen Stile machte, daß das Werk in seiner Ausführung alle früheren Denkmäler ähnlicher Art übertroffen hätte. Er ging auch an die Ausführung, aber sie wurde zur „Tragödie seines Lebens", weil die Bedingungen für das Schaffen des Künstlers nach dem Tode des Papstes von Jahr zu Jahr ungünstiger wurden, so daß das großartige Projekt schließlich nur in sehr verkümmerter Form ausgeführt worden ist. An dem erst 1545 in der Kirche San Pietro in Vincoli in Rom aufgestellten Grabmal sind nur die gewaltige Gestalt des Moses (Abb. 418) und die viel geringeren Seitenfiguren der Rahel und Lea Michelangelos Werk. Alles übrige ist von Schülern fertig gemacht worden. Was Michelangelo sonst noch an Figuren für dieses Werk geschaffen hat, ist in das Ausland gekommen. Die bedeutendsten sind zwei Gestalten nackter, gefesselter Sklaven (im Louvre zu Paris), in denen der Künstler seine Meisterschaft in der Behandlung des jugendlichen Körpers am schönsten bewährt hat.



Abb. 418. Moses. Marmorstatue von Michelangelo. Vom Grabmal des Papstes Julius II. in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom.

Ein zweiter Auftrag des Papstes Julius II. wurde dagegen noch bei dessen Lebzeiten vollendet, die Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle im Vatikanpalast mit einer Reihe von Bildern, die in strenger Gliederung und Gruppierung durch eine gemalte architektonische Einfassung die Schöpfung der Welt und des Menschen, den Sündenfall des ersten Menschenpaares und seine Folgen darstellen, nicht in zufälliger Aneinanderreihung von Scenen, sondern in tiefdurchdachtem Zusammenhang der Ereignisse. Auf den Sündenfall soll nach den mannigfachen Schicksalen des Volkes Israel die Erlösung folgen und der Erlöser sogar aus seiner Mitte hervorgehen. Darauf bereiten die mächtigen Gestalten der Propheten und Sibyllen vor, die den Spiegel des Deckengewölbes, den Übergang zwischen ihm und den Gewölbzwickeln vermittelnd, auf allen Seiten umgeben. Weit über menschliches Maß gesteigert, schauen von dieser Decke Gebilde zu uns herab, die uns mit allen Schauern einer überirdischen Welt erschüttern, die wir anstaunen, aber nicht begreifen können. Einem menschlichen Geiste ist es hier einmal gelungen, weit über menschliches Verstehen emporzudringen, aber diesem kühnen Ikarusfluge vermögen nur wenige, gleichgeartete Geister zu folgen. Der Durchschnittsmensch kann sich an der Decke der Sixtinischen Kapelle nur erfreuen, wenn er sie in seine einzelnen Teile zerlegt und jedes Bild für sich betrachtet.

Dann erst wird sich ihm die Fülle von Erhabenheit und Schönheit, die vielleicht in der Erschaffung der Eva (Abb. 419) zu herrlichstem Ausdruck gekommen ist, in ihrem vollen Umfange offenbaren.



Abb. 419. Erschaffung des Weibes.
Aus Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Die Deckengemälde sollten ihren geistigen und künstlerischen Abschluß durch ein riesiges Bild an der Altarwand erhalten, das Michelangelo aber erst 1534, also 22 Jahre nach der Vollendung jener, begonnen und in sieben Jahren ganz eigenhändig ausgeführt hat. Es ist das gewaltigste Werk der italienischen Hochrenaissance, das jedoch bereits durch die Überfülle seiner Figuren, durch die übermächtige Bildung dieser Gestalten und die Gewaltsamkeit ihrer Bewegungen auf jene Übertreibungen vorbereitet, aus denen sich die Ausartungen der Spätrenaissance und des Barockstiles entwickelten. In dieser Darstellung des Jüngsten Gerichts



Abb. 420. Das Jüngste Gericht. Oberer Teil. Wandgemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

wollte Michelangelo alle seine Vorgänger übertreffen und doch etwas ganz anderes geben als diese, und seine Absicht ist ihm auch so gelungen, daß seitdem keine künstlerische Kraft in der Gestaltung dieses Gegenstandes an ihn herangereicht hat. Christus ist hier nicht der in stiller Majestät thronende Erlöser, der in unparteiischer Gerechtigkeit das Urteil über die Seligen und die Verdammten spricht, sondern er gleicht in seinem herkulischen Körperbau einem olympischen Gott, der mit zorniger Gebärde die Sünder und Frevler in die Hölle verweist, wo der Fährmann Charon, nach der Schilderung Dantes, ihrer harrt, die Säumigen mit Ruderschlägen in den Kahn treibend. Gleichsam vor dem Strafgericht ihres göttlichen Sohnes erschreckend, wendet sich die neben ihm thronende Maria von ihm ab und blickt zu der Gruppe der Auserwählten herab, die in feierlichen Zügen aus den Grüften emporsteigen (Abb. 420). Bei der Zusammenfassung dieser zahllosen Figuren hat Michelangelo nur das erste und letzte Ziel seines Wollens und Könnens verfolgt, seine souveräne Beherrschung der Anatomie des menschlichen Körpers in einer Kraft zu offenbaren, der kein anderer gewachsen war. In der Menschenverachtung, die durch die bitteren Erfahrungen seines Lebens allmählich zum Grundzug seines Wesens geworden war, wollte er alle Künstler um sich herum, die Freunde wie die Gegner, zur Demütigung vor seiner Größe zwingen. So ist bei Michelangelo niemals der Mensch von seinen Werken zu trennen. Der gewaltigste Meister der italienischen Kunst, dem kein anderes Land einen gleich gewaltigen an die Seite zu setzen vermag, ist zugleich der subjektivste, der persönlichste gewesen, der zuletzt sich selbst als Maß aller künstlerischen Dinge setzte.



Abb. 421. Grabmal des Giuliano de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Von Michelangelo.

Zu den Werken, in denen das Ungestüm seines Temperaments noch in den Grenzen erhabener Schönheit geblieben ist, gehören die marmornen Mediceergräber in der Kapelle bei der Kirche San Lorenzo in Florenz. Ursprünglich als Grabstätte des ganzen Mediceergeschlechts gedacht, ist auch dieser große Plan Michelangelos, der auch die architektonische Gestaltung der Kapelle geschaffen hatte, nach einer mühevollen, oft unterbrochenen Arbeit, die sich durch fünfzehn Jahre (1519—1534) hinzog, nur in seinem kleinsten Teile zur Ausführung gekommen. Nur die beiden Denkmäler der in jugendlichem Alter gestorbenen Herzöge Giuliano und Lorenzo hat Michelangelo bis zu einem Grade der Vollendung gebracht, daß sie wenigstens (erst 1563) aufgestellt werden konnten. In der viereckigen Grabkapelle stehen sie an zwei einander gegenüber liegenden Wänden, in der Anordnung wiederum von allen Vorbildern völlig abweichend, weil die herrische Natur Michelangelos immer nur etwas ganz eigenes geben wollte. Die Abbilder der Verstorbenen sind in Nischen sitzend angebracht, in der Rüstung römischer Feldherrn. Es sind keine Bildnisse, sondern Sinnbilder der vornehmsten Feldherrntugenden: während Giuliano, den Feldherrnstab mit der Rechten umspannend, als der Wagende kühn in die Weite blickt, ist Lorenzo als der ruhig Wägende in tiefes Sinnen verloren. Das florentinische Volk hat ihn danach „il pensiero“, den Nachdenklichen, den sinnenden Denker genannt. Noch gewaltiger als diese beiden Gestalten sind die überlebensgroßen, auf den abgerundeten Deckeln der unter den Nischen aufgestellten Sarkophage lagernden Figuren, die die vier

Tageszeiten in der Trauer um den Tod der beiden Herzöge darstellen: auf der einen Seite (bei Giuliano) die Morgendämmerung und der Abend (Abb. 421), auf der anderen Seite der Tag und die Nacht (Abb. 422). Obwohl nicht ganz vollendet, sind diese vier Geschöpfe einer titanenhaften Gestaltungskraft doch die alleinigen Denkmäler, an denen sich der volle Umfang des Könnens, das dieser einzige Mensch besessen hat, wenigstens in großen Umrissen erkennen läßt.

Auch über den großen architektonischen Schöpfungen Michelangelos hat derselbe Unstern gewaltet wie über seinen plastischen. Etwas ganz Vollendetes hat er auch als Baumeister nicht zu stande gebracht, obwohl er zu der höchsten Aufgabe berufen wurde, die damals ganz Italien beschäftigte, zum Bau der Peterskirche in Rom. Auf der Stelle der alten Basilika hatte Papst Julius II. einen stolzen Bau zu errichten beschlossen und Donato **Bramante**, der 1499 nach Rom gekommen war, mit dem Entwurf und der Ausführung beauftragt. Bramante wollte die Baumassen zusammenfassen und dafür desto mehr in die Höhe gehen, und er entschied sich darum für einen Grundriß in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit einer mächtigen Kuppel über der Vierung, zu der er freilich nur bis zu seinem 1514 erfolgten Tode die vier Kuppelpfeiler mit ihren Verbindungsbogen ausführen konnte. Seine Thätigkeit war so ausgedehnt, daß die Ausführung seiner schönen Pläne meist seinen Nachfolgern übrig blieb. Seine größte Schöpfung in Rom ist der Hof von San Damaso im Vatikan mit der ihn an drei Seiten umgebenden, durch vier Stockwerke reichenden Bogenhalle, seine edelste, ein Kleinod der italienischen Hochrenaissance, das Tempelchen (Tempietto) im Klosterhofe von San Pietro in Montorio (Abb. 423). Bramantes Nachfolger, sein Schüler in der Baukunst Raffael und Antonio da San Gallo, versuchten den Plan Bramantes durch Anfügung eines Langhauses zu erweitern, bis Michelangelo, der den Bau von 1547 bis zu seinem Tode (1564) leitete, wieder auf den Plan Bramantes zurückgriff und, seinem Temperament folgend, das Hauptgewicht auf die Kuppel legte. Diese wurde dann auch nach seinem Modell ausgeführt und ist das weithin ragende Wahrzeichen der ewigen Stadt geworden. Nach Michelangelos Tode kamen wieder andere Baumeister zum Regiment, und schließlich wurde durch Carlo **Maderna** (seit



Abb. 422. Grabmal des Lorenzo de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Von Michelangelo.



Abb. 423. Tempelchen von Bramante.
Im Hofe bei San Pietro in Montorio zu Rom.

1605) zum Schaden der Einheitlichkeit des Grundgedankens Michelangelos die Anfügung des Langhauses durchgesetzt und diesem noch eine prunkvolle Vorhalle vorgelegt, die erst der Großmeister der Barockkunst, Lorenzo Bernini (seit 1629 Leiter des Baues) vollendete. Er hat auch den monumentalen Abschluß des Platzes vor der Peterskirche durch die Kolonnaden geschaffen, die sich von der Vorhalle in halben Ellipsen um den Platz herumziehen (Abb. 424). Bernini war der letzte Nachfolger Michelangelos, der noch ein wirklich künstlerisches Gefühl besaß.

Von den übrigen architektonischen Schöpfungen Michelangelos sind noch das Innere der Bibliothek von San Lorenzo in Florenz, sein Anteil an dem von Antonio da Sangallo dem jüngeren (1482 bis 1546) entworfenen Palazzo Farnese in Rom (das Kranzgesims und ein Teil der großartigen Hofanlage, Abb. 425), die neue Gestaltung des Kapitols mit den drei den Platz umgebenden Palästen und dem Reiterstandbilde des Kaisers Marc Aurel und der Umbau der Diokletiansthermen zur Kirche Sa. Maria degli Angeli (s. o. Abb. 145, S. 112) hervorzuheben. Auch den Klosterhof hinter dieser Kirche hat er angelegt. Alle diese Schöpfungen wurden aber durch die Kuppel der Peterskirche übertroffen, in der die Baukunst der italienischen Hochrenaissance ihr letztes Wort gesprochen hat. Trotz einer ungeheueren Arbeitsleistung, trotz einer ununterbrochenen Reihe von Ärgernissen und Kränkungen, die an seinem Herzen fraßen, hat Michelangelo ein hohes Alter erreicht. Er starb, 89 Jahre alt, am 18. Februar 1564 in Rom. Seine Leiche wurde aber von den Florentinern gefordert, die ihn in dem Pantheon ihrer großen Männer, in der Kirche Sa. Croce, bestatteten.

Wie Leonardo da Vinci hat auch Michelangelo zahlreiche Schüler um sich versammelt und, für die Schmeicheleien Unwürdiger in seiner Verbitterung nur zu leicht empfänglich, ihnen aus den reichen Schätzen seines Wissens und Könnens mit vollen Händen gespendet. Wo sich die Schüler an die Vorlagen des Meisters hielten, brachten sie noch Erfreuliches und Erträgliches zu stande, wo sie aber den Meister in krankhaftem Ehrgeiz zu überbieten suchten, verfielen sie entweder in unerträglichen Schwulst und in Übertreibungen, die schließlich in widerliche Manier ausarteten, oder in lächerliche Karikatur.

Unter den Malern, die zu Michelangelos Schülern gehört haben, sind eigentlich nur zwei von Bedeutung: der Venezianer Sebastiano del Piombo (1485—1547), der seinen Beinamen von seinem späteren Amte als Bewahrer der päpstlichen Bleisiegel erhalten hat, und Daniele da Volterra (gest. 1566). Ersterer war in Venedig ein Schüler des Giovanni Bellini und des Giorgione gewesen und brachte das venezianische Kolorit schon in seiner

vollen Ausbildung mit, als er 1510 nach Rom kam. Dort wurde er bald ein Parteigänger Michelangelos, und als der Stern Raffaels aufging, suchte er mit diesem zu wetteifern, indem er die Formenschönheit Raffaels mit der Pracht venezianischer Farbe verband. Er hat es denn auch erreicht, daß mehrere seiner Werke wie z. B. die sogenannte Fornarina in den Uffizien zu Florenz und der Violinspieler in der früheren Galerie Sciarra (jetzt in Paris) lange Zeit unter Raffaels Namen bewundert worden sind, und als Bildnismaler, als Schilderer anziehender Frauenschönheit



Abb. 424. Die Peterskirche in Rom.

hat er wirklich Hervorragendes geleistet (Abb. 426). Aber er wollte auch auf dem Gebiete der Malerei großen Stils Ruhm gewinnen, und dazu verhalf ihm Michelangelo, indem er ihm die Komposition zu einer Auferweckung des Lazarus (Abb. 427) lieferte, die in ihrer steifen, förmlich erzwungenen Ausführung zeigt, wie wenig ein an und für sich tüchtiger venezianischer Bildnismaler der Wucht eines Gedankens Michelangelos gewachsen war. Zu solchen nachteiligen Vergleichen fordert Daniele da Volterra nicht heraus. Er hat nur ein hervorragendes Werk geschaffen, eine Kreuzabnahme in Sa. Trinità de' Monti in Rom, und das Beste an diesem Werk, die großartige Komposition, die Schönheit in der Bildung des Körpers Christi und die kluge Abwägung in den Bewegungen der Figuren, wird Michelangelo verdankt.



Abb. 425. Hof des Palazzo Farnese zu Rom. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Michelangelos dankbarster und nach seinem Charakter auch würdigster Schüler war Giorgio Vasari (1511—1574), der mehr durch seine Künstlerbiographien, die Grundlage der Geschichtsschreibung der neueren Kunst, als durch seine künstlerischen Schöpfungen berühmt geworden ist. Er war Maler und Architekt. Als Maler hat er sein Bestes in einigen Bildnissen geleistet, als Architekt etwas Klassisches in dem herrlichen Hallenbau des Uffizienpalastes in Florenz. In der Schönheit der Verhältnisse und in der edlen Reinheit der Formensprache haben ihn andere Architekten aus der Gefolgschaft Michelangelos nicht übertroffen.



Abb. 426. Bildnis einer Römerin.
Von Sebastiano del Piombo. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Von den Bildhauern, die Michelangelos Schüler gewesen sind, hat sich keiner zu einer eigenartigen Persönlichkeit emporgearbeitet. Zu seiner Zeit hat nur Baccio Bandinelli (1493—1560) einiges Aufsehen durch seine krankhafte Sucht erregt, die Werke Michelangelos durch Gewaltsamkeiten des Aufbaues und der Bewegungen noch zu übertrumpfen. Ein klägliches Denkmal dieser mit unzulänglichen Kräften unternommenen Versuche ist die manierierte Gruppe des Herkules und Kakus auf der Piazza della Signoria in Florenz. Der geistvollste, geschickteste und maßvollste Nachahmer Michelangelos ist vom Norden gekommen: Jean Boulogne aus Douay in Flandern oder, wie ihn die Italiener umgetauft haben, Giovanni da Bologna (1524—1608). Er war ein aus dem Vollen schöpfender Meister der dekorativen Plastik, der seine glänzenden Fähigkeiten besonders in Brunnengruppen (Neptunsbrunnen in Bologna, Oceansbrunnen im Garten Boboli in Florenz) bewährt hat. Zu einem Brunnen wird auch sein populärstes Werk, der in zahllosen Nachbildungen verbreitete, von einem Windstoß emporgehobene Merkur gehört haben. Nicht minder bekannt ist seine Marmorgruppe

des Raubes der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi in Florenz (Abb. 428), in der das fein abwägende Schönheitsgefühl noch mit dem starken Bewegungsmotiv in voller Harmonie steht.

Um den Überblick über die florentinisch-römische Plastik der Hochrenaissance hier abzuschließen, reihen wir noch einige Bildhauer an, die sich von dem überwältigenden Einflusse Michelangelos frei gehalten haben. Die bedeutendsten sind Andrea Sansovino (1460—1529), der, in Florenz gebildet, zeitweilig in Portugal, dann in Florenz, Rom und seit 1513 bis zu seinem Tode an der Ausschmückung der Casa Santa in Loreto, des nach der Legende von Engeln aus Nazareth entführten Hauses der Maria, thätig war, und Benvenuto Cellini (1500—1572), der Erzgießer und Goldschmied, der uns in seiner von Goethe dem deutschen Volke zugänglich gemachten Selbstbiographie ein fesselndes Bild seiner Zeit hinterlassen hat, dessen Mittelpunkt seine eigene, mit einer mehr komischen als abstoßenden Prahlerei in das hellste



Abb. 427. Die Auferweckung des Lazarus (1519). Von Sebastiano del Piombo. In der Nationalgalerie zu London.



Abb. 428. Der Raub der Sabinerin. Marmorgruppe von Giovanni da Bologna. In der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Rosenberg, Kunstgeschichte.

Licht gerückte Persönlichkeit bildet. Ein von der Antike abgeleiteter Formenadel und eine an Leonardo und Raffael zugleich erinnernde, seelische Schönheit sind die Hauptzüge der vornehmen, von keiner ungestümen Leidenschaft getrübten Kunst des Andrea Sansovino, der, im Einklang mit dieser Neigung seines Wesens, ausschließlich Marmorbildner war. Der Geist Leonardos spricht besonders aus der großartigen Gruppe der Taufe Christi über dem Hauptportal des Baptisteriums in Florenz und der Gruppe der hl. Anna selbstdritt (mit Maria und dem Kinde) in San Agostino in Rom, während sein nach der Seite Raffaels neigendes Schönheitsgefühl seinen herrlichsten Ausdruck in den beiden Gräbern der Kardinäle Basso und Sforza Visconti in Santa Maria del Popolo (Abb. 429) gefunden hat, in denen zugleich das Wandgrabmal der Renaissance zu seiner letzten und höchsten Vollendung gebracht worden ist. Benvenuto Cellini, der, wenn man seiner Selbstbiographie glauben darf, mindestens ein ebenso großer Gewaltsmensch und Bandit als Künstler gewesen ist, hat ein sehr unstätes Leben geführt, zumeist im beständigen Wechsel seines Aufenthalts zwischen Florenz und Rom, wo er auch bei der Belagerung Roms im Jahre 1527 als Ingenieur und Verteidiger der Stadt eine bedeutende Rolle gespielt haben will, kurze Zeit auch in Frankreich, wo er im Dienste Franz I. eine Reihe von Werken geschaffen hat, von denen jedoch nur das kolossale Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau übrig geblieben ist (jetzt im Louvre zu Paris). Auch von seinen vielgepriesenen Goldschmiedearbeiten, von seinen Medaillen, seinen Arbeiten in Stahl und Email scheint sich nur eine erhalten zu haben: das berühmte goldene Salzfaß mit den Figuren des Neptun und der Amphitrite in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien. Daß er trotz seiner Großsprecherei



Abb. 429. Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza.
Von Andrea Sansovino. In Sa. Maria del Popolo zu Rom.

doch ein lüchtiger, selbständiger Künstler gewesen ist, beweist sein Hauptwerk, die Erzfigur des das abgeschlagene Medusenhaupt emporhebenden Perseus in der Loggia de' Lanzi in Florenz (Abb. 430), ein Sinnbild ruhiger, selbstbewußter Manneskraft, ohne falsches Pathos und noch ohne jede Spur von Manieriertheit, die um die Zeit der Entstehung des Bildwerks (1550) in der italienischen Plastik bereits stark um sich zu greifen begann.

Neben Andrea Sansovino und Cellini sind von florentinischen Bildhauern noch Giovanni Francesco Rustici (1476—1554), der eigentlich nur durch ein einziges Werk, das aber zu den großartigsten Schöpfungen der Hochrenaissance gehört, bekannt geworden ist, durch die Bronzegruppe der Predigt des Johannes über dem Nordportal des Baptisteriums zu Florenz, und Niccolo Tribolo (1485—1550), der Schöpfer des Grabmals des Papstes Hadrian VI. in Sa. Maria dell' Anima in Rom, beachtenswert. Auch in Oberitalien hat es während des 16. Jahrhunderts nur wenige Bildhauer gegeben, die sich zu selbständiger Bedeutung entwickelt haben. Am meisten ist das noch dem in Modena thätigen Antonio Begarelli (1498—1565) gelungen, dessen Spezialität die Herstellung großer Freigruppen in gebranntem, weißglasiertem Thon (Kreuzabnahme Christi in San Francesco, Beweinung des Leichnams in San Pietro) war. Seine Auffassung ist eine durchaus malerische, die später unter dem Einfluß Correggios in Unnatur und Manier verfiel. Nur in Venedig hat die italienische Plastik, wie wir später sehen werden, unter dem Einfluß des Florentiners Jacopo Sansovino noch schöne Blüten gezeitigt, freilich mehr auf dem Gebiete der Dekoration, die den Venezianern immer die Hauptsache war.

C. Raffael und seine Schüler.

Auch der dritte Großmeister der italienischen Hochrenaissance ist ein Mann von universeller Begabung gewesen. Raffael Santi, der als Sohn eines umbrischen Malers, des Giovanni Santi, am 28. März 1483 in Urbino geboren worden ist, hat sich, als er in Rom durch die Gunst des Papstes Leo X. zu höchstem Ansehen gelangt war, auch als Architekt und Bildhauer bethätigt, und er vermochte auch seine Empfindungen in Sonette zu gießen, die sich freilich an Tiefe und Kraft der dichterischen Anschauungen, an Reichtum des Gedankengehalts nicht mit den Sonetten Michelangelos messen können, der noch im Alter zum Dichter wurde, als ihn eine verspätete Leidenschaft zu der edlen Vittoria Colonna, der Seelenfreundin des einsam gewordenen, vergrämten Meisters, ergriff. Als Architekt hat Raffael die Entwürfe zu einigen Palästen und Villen (Palazzo Pandolfini in Florenz, Villa Madama bei Rom und Villa Farnesina) angefertigt, die aber nicht von ihm, sondern von anderen ausgeführt worden sind. An der Villa Farnesina hat jedenfalls Baldassare Peruzzi aus Siena (1481 bis 1537), der Erbauer des Palazzo Massimi alle Colonne mit der nach der Straßenkrümmung abgerundeten Fassade, großen Anteil gehabt. Als Architekt der Peterskirche

hat Raffael zwar einen Plan aufgestellt, indem er dem Centralbau Bramantes ein weitausgreifendes Langschiff vorlegte. Aber die Ausführung dieses Planes ist nicht ernstlich in Angriff genommen worden. Auch zu den plastischen Arbeiten, die ihm zugeschrieben werden, hat er höchstens Thonskizzen angefertigt, nach denen die Ausführung von Marmorbildhauern besorgt worden ist. Als solche nach Raffaels Skizzen ausgeführte Bildwerke gelten der dem Walfisch entronnene Jonas in Sa. Maria del Popolo in Rom und der tote Knabe auf dem Delphin in der Ermitage zu St. Petersburg, der freilich von so hinreißender Schönheit ist, daß man keinen besseren Namen als den Raffaels für ihn zu finden wußte.

Trotz des weiten künstlerischen Interessenkreises, den Raffael während seiner römischen Zeit umspannte, war doch sein stärkstes Wollen auf die Malerei gerichtet, und dank dieser Zusammenfassung seiner Kräfte für ein einziges Ziel hat er auf einem Gebiete des künstlerischen Schaffens den ganzen Umfang seiner natürlichen Begabung so vollkommen zur Geltung gebracht, wie es keinem seiner großen Nebenbuhler gelungen ist. Wie Michelangelo sich trotz der Ungebärdigkeit seines Temperaments doch durch die Überlegenheit Leonardos im physiognomischen und seelischen Ausdruck menschlicher Köpfe gefangen nehmen und zu ungestümer Nacheiferung reizen ließ, hat auch Raffael eingesehen, daß er in der Größe der Auffassung, in der Hoheit des Stils und in dem mannigfachen Spiel der Körperbewegungen noch von Michelangelo lernen konnte. Aber er hat in der Verarbeitung dieses Einflusses immer sein eigenes, vornehmes Maßgefühl walten lassen, und aus dieser besonnenen Verschmelzung zweier Gegensätze sind uns seine herrlichen Schöpfungen der Malerei erwachsen, die den Höhepunkt italienischer Kunstübung im goldenen Zeitalter der Renaissance bezeichnen.

In den sanften, träumerischen Stimmungen der umbrischen Schule aufgewachsen, hat Raffael in den Werken seiner Jugend dem Schönheitsideal dieser Schule gehuldigt, und in diesem Kreise blieb er noch jahrelang gebannt, als er nach dem Tode seines Vaters und ersten Lehrers als Gehilfe in die Werkstatt des damals größten Künstlers seiner Heimat, des Pietro Perugino, trat. Unter dessen Einfluß sind seine ersten Bilder entstanden, vorzugsweise Madonnenbilder, deren früheste wohl die Madonna aus der Sammlung Solly im Berliner Museum und die Madonna Connestabile in der Ermitage zu St. Petersburg sind. Gelegentlich malte er auch einzelne Heilige wie z. B. den kleinen heiligen Michael im Louvre zu Paris, Allegorien (Traum des Ritters in der Nationalgalerie zu London) und mythologische Bilder, die, wie die drei Grazien im Schloß zu Chantilly (Abb. 431), erkennen lassen, daß sich Raffael schon in seiner Jugend mit dem Studium antiker Bildwerke vertraut gemacht hatte. Auch an größere Altarbilder wagte sich der frühreife Jüngling noch während seiner Thätigkeit in Peruginos Werkstatt heran (Krönung der Maria in der Galerie des Vatikan), und endlich trat er in dem Hauptwerke seiner Jugendzeit, dem „Sposalizio", der Vermählung der Maria mit Joseph (in der Brera zu Mailand, Abb. 432), in unmittelbaren Wettstreit mit seinem Meister, der ein paar Jahre vorher denselben Gegenstand behandelt hatte. In unmittelbarer Anlehnung an dessen Komposition hat Raffael gezeigt, wodurch sich der Genius von der handwerklichen Ge-



Abb. 430. Perseus mit dem Medusenhaupt. Erzfigur von Benvenuto Cellini. In der Loggia de' Lanzi zu Florenz.



Abb. 431. Die drei Grazien. Von Raffael. Im Schlosse Chantilly bei Paris.

schäftigkeit, die tiefinnerliche Empfindung eines jugendlichen Gemüts von der kalten Gewohnheit eines seiner Mittel sicheren Virtuosen unterscheidet. In diesen beiden Bildern spiegelt sich der Konflikt wieder, der die ganze Entwickelung der Kulturgeschichte durchdringt und sie allein zu fördern vermag: der Gegensatz zwischen der frisch und keck aufblühenden Jugend und dem in lässiger Gewohnheit erstarrten Alter.

Dabei war Raffael keineswegs eine revolutionäre Natur. Er wollte anfangs nur eine Steigerung der umbrischen Kunst zu einer noch höheren Schönheit und einer noch tieferen Gefühlswärme, und als er im Herbst 1504 nach Florenz kam und dort eine Fülle neuer, überwältigender Eindrücke empfing, ließ er sich auch nicht schnell aus den ihm liebgewordenen Bahnen herausdrängen, sondern er suchte nach einem Ausgleich zwischen seinen Kräften und denen, die den seinigen verwandt, aber überlegen waren. Von den beiden Meistern, die damals um die Herrschaft im florentinischen Kunstleben rangen, war ihm Leonardo viel sympathischer als Michelangelo, und von den anderen florentinischen Malern hat nur noch Fra Bartolommeo, auch Baccio della Porta genannt (1475—1527), einen starken Einfluß auf ihn geübt. Ein Anhänger Savonarolas war dieser Künstler nach dessen Tode als Dominikanermönch in das Kloster von San Marco getreten. Als Maler ein Schüler des Cosimo Rosselli hatte er die strenge Herbheit des altflorentinischen Stils zu Gunsten einer freieren Formengebung und einer freieren malerischen Auffassung, auf die das ‚Sfumato', der farbige Dunst Leonardos, eingewirkt hat, aufgegeben. Von ihm lernte Raffael vornehmlich die Kunst einer auf das Große gerichteten Komposition, das Gefühl für erhabene feierliche Auffassung. Wenn man Bartolommeos Hauptwerk, den auferstandenen Christus zwischen vier Heiligen im Palazzo Pitti zu Florenz (Abb. 433) mit Raffaels Madonna von Foligno und seiner Sixtinischen Madonna vergleicht, erkennt man die Wurzeln, aus denen diese Meisterwerke vollendeter Komposition entsprossen sind. Unter diesen Einwirkungen kam Raffael über die kleinlich-empfindsame Art der Umbrier bald hinaus. Sein Aufenthalt in Florenz hat eigentlich nur vier Jahre, bis 1508, gedauert. Es war aber die Zeit seines reichsten Schaffens, die Zeit, in der die Mehrzahl seiner ganz eigenhändig gemalten Andachtsbilder entstanden ist, jene Darstellungen der Madonna mit dem Kinde und der heiligen Familie, in denen der junge



Abb. 432. Die Vermählung Mariä. Von Raffael. In der Brera zu Mailand.

Raffael die Blüte seiner Kunst allmählich erschließt, bis sie die feinste Farbenpracht entfaltet, die in der späteren römischen Zeit nur noch selten wieder erreicht wird. In rascher Folge entstanden in dieser glücklichen Periode naiven Schaffens die Madonna del Granduca im Palazzo Pitti (Abb. 434), in der sich schon das Streben noch einer über die Umbrier hinausgehenden Größe der Auffassung offenbart, die Madonna Tempi in der Münchener Pinakothek, die Madonna aus dem Hause Orleans im Schloß zu Chantilly, die unvollendet gebliebene Madonna Colonna im Berliner Museum und die überaus anmutigen Bilder, die die Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes im Freien darstellen: die „Madonna im Grünen" in der kaiserlichen Galerie zu Wien, die schöne Gärtnerin im Louvre zu Paris, die Madonna mit dem Stieglitz in den Uffizien zu Florenz und die noch ihrem früheren Besitzer benannte Madonna del Duca di Terranuova im Museum zu Berlin (Abb. 435).

Auch größere figurenreiche Altarbilder hat Raffael in dieser ersten Periode seiner Entwickelung geschaffen, wie z. B. die Madonna Ansidei, zwischen den Heiligen Nikolaus von Bari und Johannes dem Täufer thronend (in der Nationalgalerie zu London) und die Madonna del Baldachino im Pittipalast zu Florenz, wo die thronende Madonna von vier Heiligen und Engeln umgeben ist. Zeigt sich in diesem



Abb. 433. Der auferstandene Christus mit vier Heiligen. Von Fra Bartolommeo. Im Palazzo Pitti zu Florenz.



Abb. 434. Madonna des Großherzogs (del Granduca). Von Raffael. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Bilde der Einfluß, den Raffael von Fra Bartolommeo empfangen hat, besonders deutlich, so tritt uns dagegen der junge Meister in dem figurenreichsten Werke dieser Zeit, seinem ersten Geschichtsbilde großen Stils, in voller Unabhängigkeit und Reife entgegen: der Grablegung Christi in der Galerie Borghese zu Rom (1507, Abb. 436). Was er in Florenz durch unablässige Studien nach den Werken seiner großen und kleinen Kunstgenossen und namentlich durch den innigen Umgang mit der Natur, durch das emsige Zeichnen nach dem nackten Modell gelernt, hat er in diesem Bilde zusammengefaßt. Die ganze Wirkung beruht auf dem Gegensatz zwischen dem Leichnam Christi und der Anstrengung seiner Träger, die sich unter der schweren Last mühsam vorwärts bewegen. Durch die wehklagenden und trauernden Begleiter wird diese Bewegung noch gesteigert. Hinter dieser Hauptgruppe tritt alles übrige in den Hintergrund, selbst die in tiefstem Schmerze zusammenbrechende Maria mit ihren Gefährtinnen. Daß Raffael diese Gruppe nicht in eine engere Beziehung zur Hauptgruppe gebracht hat, zeigt, daß ihm die Vereinigung zahlreicher Figuren zu einer einheitlichen Komposition noch gewisse Schwierigkeiten bereitete, die er erst in Rom überwinden lernte. Aber in dem Ausdruck der Köpfe, in der Widerspiegelung der verschiedenen Stufen der Schmerzempfindung in den edel gebildeten Angesichtern hat er doch bereits eine Tiefe der Beobachtung offenbart, die für die



Abb. 435. Madonna Terranuova. Von Raffael. Im Kgl. Museum zu Berlin.

frühe Reife des damals erst vierundzwanzigjährigen Künstlers zeugt.

Der politische Niedergang von Florenz zwang Raffael wie vor ihm Leonardo, Michelangelo und viele andere aus Mangel an Aufträgen sein Heil auswärts zu suchen, und er fand es in Rom, wohin er, wie es scheint im Vertrauen auf die Empfehlung seines Landsmanns, des bei Papst Julius II. hochangesehenen Baumeisters Bramante, im Spätsommer 1508 übersiedelte. Seitdem Julius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, war Rom mit einem Schlage der Mittel- und Brennpunkt des italienischen Kunstlebens geworden. Eine gewaltige Baulust trieb diesen thatkräftigen Mann zu einer Verschönerung Roms. Nicht zufrieden mit dem Neubau der Peterskirche und der großartigen Erweiterung des vatikanischen Palastes wollte er ganze Straßen anlegen, in denen sich Paläste an Paläste reihen sollten, und seinem Beispiel folgte die hohe Geistlichkeit, der Adel und das reiche Bürgertum Roms. Zur malerischen und plastischen Ausschmückung dieser begonnenen und geplanten Neubauten war eine Fülle künstlerischer Kräfte nötig, und Raffael hatte das Glück, bald den Papst so für sich zu gewinnen, daß er ihm die Ausmalung von drei Zimmern und einem Saal im Vatikan übertrug. In diesen Räumen, die nach dem italienischen Wort Stanza (das Zimmer) zusammen gewöhnlich die „Stanzen Raffaels" genannt werden, hat der Künstler in rasch aufsteigender Entwickelung von 1508 bis 1514 die Höhe seiner Meisterschaft erreicht und damit den Grundstein zu einer Monumentalmalerei großen Stils gelegt, die auch die engsten Räume durch die Größe der Auffassung und die feine Berechnung des Verhältnisses zwischen Mensch und Raum zu einer sich weit ausdehnenden Welt zu gestalten, scheinbar die Wände zu verschieben und zu durchbrechen weiß. In der Einteilung im ganzen gleichgeartet, enthält jede der Stanzen vier Wandgemälde und mehr oder weniger mannigfaltig gestaltete Deckengemälde.



Abb. 436. Die Grablegung Christi. Von Raffael. In der Galerie Borghese zu Rom.

Das Beste ist Raffael auf den ersten Wurf gelungen, in der ersten Stanze, die den Namen „Camera della Segnatura" erhalten hat, weil der Papst hier seine Bullen zu unterzeichnen, also seine Regierungshandlungen vorzunehmen pflegte. Darauf deuten auch die vier Wandgemälde, die die Hauptgebiete veranschaulichen, die ein Staatsoberhaupt zu pflegen hat: die Religion (dargestellt durch eine Disputation von Kirchenvätern



Abb. 437. Die Schule von Athen. Wandgemälde von Raffael. Im Vatikan zu Rom.

und anderen geistlichen Lehrern über das heilige Sakrament unter dem Schutze der Dreifaltigkeit, die sogenannte Disputa), die Wissenschaft oder Philosophie (dargestellt durch eine Versammlung von griechischen Philosophen und Gelehrten, bekannt unter dem Namen „die Schule von Athen", Abb. 437), die Poesie (Apollo, von den neun Musen umgeben, auf dem Parnaß die Geige spielend) und die Pflege des weltlichen und geistlichen Rechts. Diese Wandgemälde werden durch vier Medaillons in den Kappen der kreuzgewölbten Decke ergänzt, in denen Theologie, Philosophie, Poesie (Abb. 438) und Rechtsgelehrsamkeit durch weibliche, von je zwei Engeln umgebene Gestalten verkörpert sind, in denen Raffael bereits sein Schönheitsideal zu einer wahrhaft monumentalen Größe gesteigert hat. Auch die zweite Stanze, nach dem Hauptbilde, der Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem die „Stanze des Heliodor" genannt, zeigt noch jene frische, urwüchsige Kraft, die das Vertrauen der Großen dieser Erde in einem Genie wachruft. Aber bald sollte Raffael empfinden, daß diese Gunst für seine Kraft zu anspruchsvoll wurde, daß seine körperliche Beschaffenheit den ungeheuren Anforderungen nicht gewachsen war, die nach dem Tode des Papstes Julius II. (1513) sein Nachfolger, der prachtliebende Mediceer Leo X., der an den Überlieferungen seines Hauses festhielt, an ihn stellte. Raffael sollte schließlich alles können. Er wurde zum Baumeister



Abb. 438. Die Poesie. Deckengemälde von Raffael. Im Vatikan zu Rom.



Abb. 439. Der wunderbare Fischzug. Karton zu einem der Teppiche Raffaels. Im South Kensington-Museum zu London.

der Peterskirche und zum Oberaufseher der Ausgrabungen in Ram ernannt, und daneben hatte er für die Vollendung der Stanzen und für andere manumentale Aufgaben zu sargen. Schan für die dritte Stanze hat er nur noch die Entwürfe geliefert, die von seinen Schülern ausgeführt wurden (hier zeigt nur der Brand im Barga [dem Burgviertel des Vatikans] nach die Kraft Raffaels auf ihrer vallen Höhe), und in der vierten Stanze ist das graße Bild der Kanstantinsschlacht das einzige, das noch den gewaltigen Odem seiner Kompositianskunst in der letzten Zeit seines Lebens erkennen läßt.

Auch für die Deckenbilder der Loggien des Vatikans, eines dem zweiten Stockwerk einer Hasseite des Vatikans vargelegten Bogenganges, hat Raffael nur die Entwürfe gezeichnet. Es sind 48 Darstellungen aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testament, die unter dem Namen „Die Bibel Raffaels" durch Kupferstiche weitverbreitet warden sind. Wichtiger als diese Einzelbilder ist aber die Gesamtdekaratian der Halle durch Ornamente in Malerei und Stuck, die, aus Tier- und Pflanzengebilden in phantastischer



Abb. 440. Die Villa Farnesina zu Rom. Von Raffael und B. Peruzzi.

Weise zusammengesetzt, nach Raffaels Angaben von seinen Schülern ausgeführt worden sind. Es sind die ersten Reflexe der antiken Wandmalereien, die Raffael und seine Schüler bei den Ausgrabungsarbeiten in den römischen Ruinen, namentlich in den Thermen, entdeckt, in frischer Begeisterung kopiert und nach ihrem Wissen und Geschmack umgestaltet haben. Nach den unterirdischen Auffindungsorten, den „Grotten“, wurden diese Ornamente „Grotesken“ genannt, und diese Bezeichnung, die mit der Malerei selbst von den Schülern Raffaels über ganz Italien verbreitet und schnell auch über die Alpen getragen wurde, ist bis jetzt für solche Wanddekorationen üblich geblieben.



Abb. 441. Der Triumph der Galatea. Wandgemälde von Raffael. In der Villa Farnesina zu Rom.

Als eine eigenhändige Arbeit Raffaels oder doch wenigstens als eine Arbeit, aus der der Geist Raffaels noch in ungeschmälerter Kraft zu uns spricht, sind dagegen die zehn in Leimfarben auf Papier gemalten Kartons anzusehen, nach denen in Brüssel die Tapeten oder Teppiche gewebt wurden, die an großen Festen in der Sixtinischen Kapelle zur Bekleidung der kahlen Wandflächen unterhalb der Malereien aufgehängt wurden. Von den ausgeführten Teppichen haben sich noch mehrere, mehr oder weniger vollständige Exemplare erhalten (eines, das ursprünglich für die Sixtinische Kapelle gebrauchte, im Vatikan, andere im Berliner Museum, im königl. Palaste zu Madrid, in der Dresdener Galerie u. s. w.), von den Originalkartons Raffaels sind uns dagegen nur sieben (jetzt im South-Kensington-Museum in London) übrig geblieben. Aus ihnen läßt sich erst ermessen, welche Größe des historischen Stils Raffael um diese Zeit (1514—1516) erreicht hatte und welche dramatische Wucht er zu entfalten vermochte, wenn ihn eine Aufgabe zur höchsten Anspannung seiner Kräfte gereizt hatte. Er hatte zehn Vorgänge aus der Apostelgeschichte gewählt, die vor ihm nur erst wenige Künstler dargestellt hatten. Hier fühlte er sich also völlig frei von drückenden Vorbildern, und wenn auch in der Gestaltenbildung, in der Größe der Bewegungen und in dem Pathos des Ausdruckes der Einfluß Michelangelos nicht zu verkennen ist, so ist doch das leidenschaftliche Ungestüm dieses Meisters zu einer erhabenen Ruhe abgeklärt, die Michelangelo niemals über sich gewonnen hat (Abb. 439).



Abb. 442. Venus vor Jupiter. Aus den Fresken zur Geschichte von Amor und Psyche von Raffael. In der Villa Farnesina zu Rom.

Die Zeit von 1514—1516 war überhaupt die fruchtbarste und an Meisterwerken reichste in Raffaels Schaffen. Was er selbst von der Antike dachte, wie er sich die Götter und Göttinnen des Olymps in ihrer überirdischen Hoheit und in ihrer menschenähnlichen Schwäche dachte, hat er in den Fresken gezeigt, mit denen er zwei Hallen in der von ihm und Baldasare Peruzzi erbauten Villa Farnesina (Abb. 440) nach seinen Entwürfen durch Schüler ausschmücken ließ. In der kleinen Halle ist nur ein Wandgemälde, das den Triumphzug der Galatea auf ihrem das Meer durchfurchenden Muschelwagen darstellt (Abb. 441), ausgeführt worden, in der größeren ist aber die ganze Decke mit einer zusammenhängenden Reihe von Gemälden geschmückt worden, in denen die Geschichte von Amor und Psyche bis zur Aufnahme der letzteren in den Olymp mit einem liebenswürdigen Humor und einer feinen Schalkhaftigkeit erzählt wird, die uns einen tiefen Einblick in das Wesen Raffaels gestatten (Abb. 442). Als ein Muster von



Abb. 443. Raffael.
Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz.

Urbanität, von weltmännischem, immer verbindlichem Wesen wird er uns von seinen Zeitgenossen geschildert, und die Selbstbildnisse, die er uns hinterlassen hat (Abb. 443), bestätigen das allgemeine Urteil, dem nur die Parteigänger Michelangelos widersprachen.

Als Maler hat Raffael das gesamte Gebiet seiner Kunst umspannt und auf jedem Sondergebiet Großes und Größtes geleistet. So war er auch in der Bildnismalerei, die für Michelangelo, der jede Persönlichkeit unter seinen Willen zwang, geradezu unmöglich war, ein Meister ruhiger, objektiv prüfender und sammelnder Seelenkunde, und dabei sind seine Bildnisse nicht bloß psychologisch fesselnde Einzelstudien, sondern Urkunden von geschichtlichem Wert, die über die Bedeutung der Persönlichkeiten hinaus das Abbild einer ganzen Epoche geben. Wenn man von den klassischen Hauptwerken, den Bildnissen des Papstes Julius II. und seines Nachfolgers Leo X., von zwei Kardinälen umgeben (im Palazzo Pitti zu Florenz), absieht, spiegelt sich dieses Zeitalter ebenso treu, vielleicht noch feiner und charaktervoller, in den Bildnissen des Grafen Castiglione im Louvre, zugleich einem Meisterwerk in der Feinheit des koloristischen Geschmackes (Abb. 445), in den Bildnissen der beiden venezianischen Diplomaten Beazzano und Navagero (im Palazzo Doria zu Rom) und in den Bildnissen des Prälaten Inghirami (in Volterra) und des Kardinals Bibbiena (in Madrid) wieder. Raffael, der schönheitsdurstige Idealist, war als Bildnismaler kein Schmeichler, was er am deutlichsten durch die Bildnisse des fetten Schlemmers Leo X. und des schielenden Inghirami bewiesen hat.

Fast unübersehbar ist die Zahl der Madonnenbilder und der großen Altargemälde, die während seiner römischen Zeit aus Raffaels Werkstatt hervorgegangen sind. Es sind in der Mehrzahl Werkstattsbilder, die nach Zeichnungen des Meisters von seinen Gehilfen ausgeführt worden sind. Aber einige — und diese bezeichnen gerade den Höhepunkt raffaelischer Kunst — sind doch von ihm selbst ausgeführt worden. An ihrer Spitze stehen, noch unter dem Einfluß der florentinischen Atmosphäre, die Madonna von Foligno, mit dem Kinde in Wolken über drei Heiligen, dem Stifter und einem Engel thronend (in der Galerie des Vatikan) und die Madonna della Sedia, das volkstümlichste aller raffaelischen Madonnenbilder, ja aller Madonnenbilder überhaupt (Abb. 444), in dem der Meister das florentinische Kompositionsideal, das Tondo (Rundbild) zu höchster Vollendung gebracht hat. Mehr als das Technische fesselt aber der seelische Ausdruck der Köpfe, bei dem Jesusknaben besonders der stille, träumerische Ernst, der schon die zukünftigen Leiden, aber auch die Hoheit des Überwinders von Tod und Hölle ahnen läßt.



Abb. 444. Madonna della Sedia. Von Raffael.
Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Die Madonna von Foligno war die Vorgängerin des Altarbildes, das Raffael um 1515 für den Hochaltar der Kirche von San Sisto in Piacenza malte. Ein glückliches, nicht genug zu preisendes Geschick hat diese Perle raffaelischer Kunst nach Dresden gebracht (Abb. 446). Von dort aus hat sie erst ihre Sendung so recht erfüllt, das Schönheitsideal, das Raffael verkörpern wollte, über die ganze

Welt zu verbreiten. Scheinbar mühelos, aus dem Nichts geboren, wie eine himmlische Offenbarung, die einem begnadeten Künstler einmal geworden, hat sie doch, wie alle Werke Raffaels, mühselige Vorstudien erfordert. Raffael war als Zeichner nicht minder eifrig und streng als Leonardo und Michelangelo. Jede Figur, selbst seine Madonnen, zeichnete er nach dem nackten Modell, bevor er sie mit Kleidern behing, weil er über jede Haltung und Bewegung des menschlichen Körpers Sicherheit gewinnen wollte. So ist auch die Sixtinische Madonna nur die aufs höchste gesteigerte Schönheit eines irdischen Wesens, vielleicht einer Frau, die dem Herzen Raffaels nahe stand. Ihr Abbild hat er uns in der „Donna velata", der Frau mit dem Schleier (Abb. 447) hinterlassen. Die in den Biographien Raffaels viel genannte Fornarina (die Bäckerin) ist wahrscheinlich nur ein Erzeugnis geschäftiger Phantasie. Die unter diesem Namen bekannten Bilder in der Galerie Barberini zu Rom und in den Uffizien zu Florenz haben jedenfalls mit Raffael nichts zu thun.



Abb. 445. Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione. Von Raffael. Im Louvre zu Paris.

Der Sixtinischen Madonna in der Ausführung wie im Ausdruck seelischer Empfindungen ebenbürtig ist die heilige Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna (Abb. 448). Dort wie hier hat sich der Himmel auf die Erde herabgesenkt; aber während dort die Gnadenmutter selbst begnadeten Heiligen und, da die Vision durch einen Maler Gestalt gewonnen hat, unmittelbar auch allen übrigen Sterblichen erscheint, hört die Schutzpatronin der Musik nur die weihevollen Klänge der himmlischen Sängerchöre zu sich herabtönen. Ihre Handorgel in demütiger Bescheidenheit senkend, lauscht sie in tiefer Ergriffenheit der seraphischen Musik und mit ihr ihre Begleiter, die Heiligen Paulus und Magdalena, der Evangelist Johannes und der Bischof Ambrosius. In jedem dieser Charakterköpfe spiegelt sich der Eindruck des Gehörten verschieden: zwischen der inbrünstigen Hingabe der Cäcilia und der fast gleichgültig aus dem Bilde herausblickenden Magdalena, die auch hier das Weltkind nicht ganz verleugnen kann, dehnt sich eine weite Kluft aus.

Raffaels körperliche Beschaffenheit, die von Jugend auf schwach gewesen zu sein scheint, wie schon sein noch in der florentinischen Zeit gemaltes Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz (s. o. Abb. 443) erkennen läßt, war diesen Anstrengungen nicht gewachsen. Daß ein ausschweifendes Leben seinen frühen Tod veranlaßt haben soll, ist wohl eine von seinen Neidern verbreitete Fabel. Dagegen spricht schon der gewaltige Umfang seines Schaffens, seine Gewissenhaftigkeit, die jedem Werke eine Reihe von Natur-



Abb. 446. Die Sixtinische Madonna. Von Raffael. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

studien vorausgehen ließ. Als er, an einem hitzigen Fieber erkrankt, dem sein schwacher Körper keinen Widerstand leisten konnte, am 6. April 1520 plötzlich starb, durchzitterte ein schriller Ton des Schmerzes ganz Rom. Der Liebling der Musen war auch ein Liebling der Menschen gewesen. Viele Entwürfe hat er unvollendet hinterlassen, und seine Schüler haben noch jahrzehntelang davon gezehrt. Am schmerzlichsten bedauern wir, daß er das große Altarbild der Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, die sogenannte Transfiguration (in der Galerie des Vatikan) nicht mehr eigenhändig ausführen konnte. In der Komposition und im Ausdruck der zahlreichen Gestalten, in dem Gegensatz zwischen der himmlischen Ruhe der oberen Darstellung, wo Christus mit Moses und Elias gen Himmel schwebt, und der dramatischen Erregung der unteren Gruppe, wo der besessene Knabe von der aufgeregten Volksmenge zu den Jüngern Christi gebracht wird, diese aber ratlos auf ihren Herrn und Meister verweisen, hat Raffael eine Kühnheit entfaltet, die er zuvor noch nicht gewagt hatte. Als er starb, stand er also noch keineswegs am Ende seiner Entwickelung. Er ist vielmehr mit einem weiten Ausblick auf eine glänzende Zukunft geschieden, deren Erfüllung von seinen Schülern nicht zu erwarten war.



Abb. 447. Die Donna velata. Von Raffael. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Selbst der tüchtigste oder doch geschäftigste unter ihnen, Giulio Romano (1492—1546), dem die Vollendung der Transfiguration und auch noch die Ausführung mehrerer anderer Bilder nach Raffaels Kompositionen wie z. B. der kleinen Vision des Ezechiel im Palazzo Pitti und der berühmten Kreuztragung im Pradomuseum zu Madrid zugeschrieben wird, war so wenig selbständig und selbstschöpferisch, daß er, als ihm nach Vollendung der Arbeiten aus Raffaels Nachlaß in Rom ein weiter Wirkungskreis als Maler und Architekt am Hofe in Mantua eröffnet wurde, zuletzt die Raffaelische Weise mit der gewaltsameren Darstellungskunst Michelangelos zu verbinden suchte. Im herzog-



Abb. 448. Die heilige Cäcilie. Von Raffael. In der Pinakothek zu Bologna.

lichen Schloß und in dem von ihm erbauten Palazzo del Tè hat er viele Säle mit Decken- und Wandgemälden geschmückt, mit Szenen aus dem trojanischen Krieg, aus der Geschichte von Amor und Psyche und aus den Kämpfen der griechischen Götter mit den Giganten, und namentlich in der Darstellung der stürzenden Giganten hat er versucht, Michelangelo noch zu übertrumpfen. Diese krampfhaften Versuche eines kleinen Geistes, es einem großen gleich zu thun, haben die Keime zu jener Ausartung der Kunst gelegt, die lange Zeit hindurch den sogenannten Barockstil ganz und gar in Verruf gebracht hat. Erst die neueste Forschung hat die Spreu von dem Weizen geschieden.

Die übrigen Schüler Raffaels traten weniger anspruchsvoll auf, und einige von ihnen, wie Giovanni da Udine und Pierino del Vaga haben auch auf dem Gebiete der dekorativen Malerei, letzterer besonders im Palazzo Doria in Genua, Hervorragendes geleistet. Im allgemeinen wirkte aber der Einfluß Raffaels unter seinen unmittelbaren Schülern weniger nach als im 17. Jahrhundert, wo aus der Verschmelzung michelangelesker Kraft mit raffaelischer Anmut eine neue Stilrichtung, der Eklektizismus d. h. die mehr oder weniger geschmackvolle Auswahl der besten Eigenschaften klassischer Vorbilder erwuchs.

D. Die Malerei der Hochrenaissance in Mittel- und Oberitalien.

Trotz des gewaltigen Einflusses, den die drei Großmeister der italienischen Renaissance auf die ganze Kunstbewegung ihres Landes übten, wußten doch einzelne Künstler neben ihnen durchzudringen, und die Schule von Venedig ist an tiefer Wirkung auf die Nachwelt nicht nur der römischen gleich gekommen, sondern hat sie sogar nach einer Richtung übertroffen, indem sie die koloristische Seite des malerischen Schaffens zu einer Kraft und Gewandtheit ausgebildet hat, die für die folgenden Jahrhunderte vorbildlich geworden sind. Als die Malerei in Rom schon dem völligen Niedergange nahe war, hatte die



Abb. 449. Die Madonna mit den Harpyen. Von Andrea del Sarto. In den Uffizien zu Florenz.

venezianische eben erst ihre Höhe erreicht. Zu gleicher Zeit waren aber auch in Florenz, Siena, Ferrara und Parma einige Maler thätig, die unter den Meistern der italienischen Hochrenaissance in erster Reihe stehen.

In Florenz hat es freilich nur einen gegeben, der sich an Bedeutung mit Raffael und Michelangelo messen konnte und dabei, ohne von dem einen oder dem anderen abhängig zu werden, zu einer vollen Selbständigkeit und Eigenart hindurchgedrungen ist: Andrea d'Agnolo, bekannter als Andrea del Sarto (1486—1531), wie er von seinen Kunstgenossen getauft worden ist, weil sein Vater Schneider war. Er war eine Zeit lang Gehilfe des Piero di Cosimo gewesen, aber er ging bald seinen eigenen Weg, der ihn auf die Ausbildung seines großen koloristischen Talents führte. Wenn man die Venezianer außer acht läßt, ist Andrea del Sarto der größte Kolorist Italiens im 16. Jahrhundert gewesen. Von Leonardos Prinzip der Auflösung der Lokalfarben in einen farbigen Dunst ausgehend, hat er diesen Dunst zu einem „wunderbaren Duft der Färbung" durchgeistigt, eine „tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben" erreicht, die ihn nach Burckhardts Urteil als Farbenkomponist auf die gleiche Höhe mit Michelangelos gewaltigen Figurenkompositionen gestellt hat. Zum ersten Male trat ein Künstler auf, der bewies, daß auch mit der Malerei jene mächtigen Wirkungen zu erreichen waren, die man bisher nur von der Zeichnung, der Modellierung und der Komposition der Figuren erwartet hatte. Zu diesen großen koloristischen Fähigkeiten, die in Florenz mit der Kraft einer Offenbarung wirkten, gesellte sich ein Ernst und eine Größe der Komposition, die im architektonischen Aufbau wohl an Fra Bartolommeo, in der großartigen Haltung und Bewegung der Gestalten, in dem Faltenwurf ihrer Gewänder an Michelangelo erinnerten, aber unter dem Zauber des einschmeichelnden Kolorits doch als etwas ganz Neues erschienen. Das tritt besonders in den Darstellungen der zwischen Heiligen thronenden Madonna, von denen die nach dem bildnerischen Schmuck des Sockels als „Madonna mit den Harpyen" benannte in den Uffizien zu Florenz (Abb. 449) die schönste und darum mit Recht berühmteste ist, in einer Disputation der vier Kirchenväter (im Palazzo Pitti) und in zwei Bildern der Himmelfahrt der Maria hervor. Wie frühzeitig Andrea sich schon seinen eigenen, von früheren Vorbildern völlig unabhängigen Schönheitstypus gebildet hatte, geht aus einem anmutvollen Jugendbilde, der um 1511 gemalten Verkündigung Mariä im Palazzo Pitti (Abb. 450) hervor: wie Michelangelo liebte er an den Frauen das Stolze und Heroische; aber er steigert es niemals zu einer unnahbaren, abschreckenden Hoheit, zu titanenhafter Größe. Seine Kunst hat immer etwas Freundliches und Gewinnendes. Das hat er auch in seinen zahlreichen Freskogemälden gezeigt, mit denen er die Vorhalle der Annunziata (besonders hervorragend die Geburt Maria als treues Abbild des damaligen florentinischen Lebens) und den Kreuzgang des Klosters dello Scalzo (zehn Bilder aus dem Leben Johannes des Täufers) geschmückt hat. Auch als Freskomaler gehört er zu den bedeutendsten Koloristen Italiens, und auch an monumentaler Wirkung seiner Fresken ist er in seinem Hauptwerke, der berühmten Madonna del Sacco, die ihren Namen von einem Sack, an den sich Joseph



Abb. 450. Die Verkündigung Mariä. Von Andrea del Sarto. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

lehnt, erhalten hat (in einer Lünette über einer Thür des Kreuzganges in der Annunziata) und einem Abendmahl im Refektorium der Mönche von San Salvi, den Großmeistern der italienischen Monumentalmalerei nahe gekommen. Sein Abendmahl ist sogar das einzige, das neben dem Leonardos in Komposition und Ausdruck eine gewisse Selbständigkeit zeigt. Im Kolorit ist es sogar eine völlig eigenartige Schöpfung.

Weniger selbständig war der vorzugsweise als Freskomaler thätige Giovanni Antonio de' Bazzi (1477—1549), der von seinen Zeitgenossen wegen seines unsittlichen Lebenswandels den Beinamen Sodoma erhalten hat, unter dem er bekannt geworden ist. In seinen Lehrjahren, die er von 1498—1500 in Mailand verbrachte, gab er sich völlig dem Einfluß Leonardos hin, und als er später nach Rom kam, wirkten Raffael und die Antike mit gleichmäßiger Anziehungskraft auf ihn ein. Aus diesen drei Elementen hat er sich seinen Stil gebildet, der am reinsten und edelsten in seinen beiden Fresken in der Villa Farnesina in Rom, der Familie des Darius vor Alexander und der Hochzeit Alexanders mit Roxane, zur Erscheinung gekommen ist. Letzteres Bild ist eine der köstlichsten Perlen der Renaissancemalerei, neben den Fresken Raffaels aus der Geschichte Amors und Psyches der glücklichste Versuch, das klassische Altertum in der Vorstellung zu zeigen, die sich die italienischen Humanisten und ihre gelehrigen Schüler nach der Überlieferung in Schrift und Kunstdenkmälern gebildet hatten.

Noch weniger selbständig waren die Künstler von Ferrara, unter denen nur Dosso Dossi (1479—1542) eine Bedeutung erlangt hat, weil er die seelenvolle Schönheit Raffaels geschickt mit dem berückenden Kolorit der Venezianer zu verbinden wußte und es auch an Größe der Auffassung nicht fehlen ließ (Hauptwerke: Madonna mit Heiligen im Ateneo zu Ferrara, Circe im Park in der Galerie Borghese zu Rom).



Abb. 451. Die heilige Nacht. Von Correggio. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Neben den drei Großmeistern der italienischen Malerei wird als vierter Antonio Allegri (1494—1534) genannt, der nach seinem Geburtsort Correggio bei Reggio in der Emilia unter dem Namen Correggio volkstümlich geworden ist und diese Volkstümlichkeit auch verdient hat, weil kein anderer italienischer Maler die heiligen Gestalten dem Volke so nahe gebracht hat wie er. Selbst bei Raffael entfernt eine unbeschreibliche „Würde und Höhe" die „Vertraulichkeit", während Correggios Madonnen und Heilige die Andächtigen mit freundlichen Gebärden einladen, zu ihnen zu kommen und es sich in ihrer Nähe behaglich zu machen. Diese Herablassung des Hohen und Heiligen zum Volke hat auch den unvergänglichen Zauber der „heiligen Nacht", der volkstümlichsten Schöpfung des Meisters, begründet, wo sich Himmlisches und Irdisches zu einer völlig harmonischen Einheit verbinden, wo das Überirdische wirklich ein Ereignis, ein Erlebnis geworden ist (Abb. 451). Sein Hauptverdienst ist aber nicht in dieser Fähigkeit allein zu suchen, sondern in seinem Wirklichkeitsgefühl, in der Kraft, die Menschen im Raume so zur Anschauung zu bringen, daß sie, von Luft und Licht umflutet, wirklich darin zu wandeln und sich zu bewegen scheinen. Vom Standpunkte des Beschauers aus zeigt Correggio in seinen Tafelbildern wie in seinen Fresken immer ein Abbild wirklichen Lebens, gestützt auf eine Kraft und Vielseitigkeit malerischer Darstellung, die man wohl mit Recht als „die letzte und höchste Entwickelung italienischer Malerei" betrachten darf. Was Leonardo mit seinem „Sfumato", dem Vorläufer des Helldunkels, begonnen, hat Correggio als der eigentliche Erfinder des Helldunkels vollendet. Während Leonardos Helldunkel nach Burckhardts treffender Beobachtung die Schatten noch nicht durchleuchtet, hat Correggio die



Abb. 452. Die Madonna des heiligen Franciscus. Von Correggio. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Schatten mit „einem Strom von Lichtern und Reflexen" durchflutet und zugleich erkannt, „daß die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt."

Trotz seines kurzen Lebens hat Correggio eine große Zahl von Werken hinterlassen, an Fruchtbarkeit mit Raffael wetteifernd, diesen aber darin übertreffend, daß er fast alle seine Tafelgemälde und selbst die Fresken eigenhändig, ohne wesentliche Mithilfe von Schülern ausgeführt hat. In seinem weltfernen Heimatsorte drangen wohl fremde Einflüsse, aber nur durch Vermittelung aus dritter Hand zu ihm. Was er auf diese Art von den Malern Ferraras, von Leonardo, Mantegna und vielleicht auch von Tizian empfing, hat er so schnell verarbeitet und zu seinem Eigenen gemacht, daß er schon in dem Hauptwerk der ersten Periode seines Schaffens, der Madonna des heiligen Franciscus in der Dresdener Galerie (Abb. 452), die er als einundzwanzigjähriger Jüngling (1515) vollendet hat, als ein Künstler erscheint, der sich bereits einen persönlichen Stil gebildet hat. Alles ist Leben und Bewegung in diesem Bilde, wenn auch die Farbe noch eine gewisse Feierlichkeit, einen träumerischen Ernst zeigt. Wie sich die Madonna mit sprechender Handbewegung zu dem knieenden Franz neigt, wie rechts Johannes der Täufer und die heilige Katharina auf die Himmelskönigin weisen oder zu ihr aufblicken, das alles läßt bereits eine Kompositionsweise erkennen, die mit der strengen Architektonik dieser thronenden Madonnen zu brechen entschlossen ist.

Als Correggio im Jahre 1518 nach Parma kam und dort fast zwölf Jahre lang einen ausgedehnten Wirkungskreis fand, löste er die strenge Symmetrie des überlieferten Kompositionsschemas völlig in Bewegung und Licht auf: die göttliche Majestät wird zur holdseligen Gnadenspenderin, um die sich Heilige und Engel jubelnd drängen. Es ist ein Triumph, der vom Jauchzen der ganzen Menschheit begleitet wird. Die Madonna mit dem heiligen Hieronymus in der Pinakothek zu Parma (als Seitenstück zu der „heiligen Nacht" unter dem Namen „der Tag" bekannt), die Madonna mit dem heiligen Sebastian und die Madonna mit dem heiligen Georg, mit dem noch Johannes der Täufer (im Vordergrunde links), der heilige Geminian und der Märtyrer Petrus den Thron der Himmelskönigin umgeben (Abb. 453, beide in der Dresdener Galerie), bezeichnen die Hauptetappen dieser allmählichen Steigerung im Stile Correggios. Noch stärker spricht sich diese Steigerung in seinen Fresken aus. Sein Erstlingswerk auf dem Gebiete der Wandmalerei, die Ausmalung eines Zimmers im Nonnenkloster von San Paolo in Parma mit einer von Putten (kleinen Genien) belebten Weinlaube an der Deckenwölbung und sechzehn mythologischen Bildern in den Lünetten, mag wohl durch das ähnliche Werk Mantegnas



Abb. 453. Die Madonna mit dem heiligen Georg. Von Correggio. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

in Mantua angeregt worden sein. In dem 1521—1524 ausgeführten Kuppelgemälde in San Giovanni in Parma, das den zum Himmel schwebenden Christus und unter ihm die auf Wolken sitzenden Apostel zeigt (Abb. 454), ist Correggio aber schon völlig er selbst. Hier giebt sich schon sein künstlerischer Grundsatz, daß jedes gemalte Bild dem Beschauer ein Wirklichkeitsbild sein soll, in voller Klarheit zu erkennen. Wie das Ganze dem unten am Kuppelrand sitzenden Evangelisten Johannes als Vision erscheint, so soll es auch dem Beschauer erscheinen, von dem Johannes den Blick nach oben leitet. Was Melozzo da Forli angestrebt, hat Correggio zur Reife gebracht: den Blick von unten nach oben (di sotto in su) durch die kühnsten Verkürzungen so zu führen, daß der Beschauer wirklich einen sich nach oben öffnenden Raum zu sehen glaubt, in dem sich eine Fülle von Gestalten in voller Freiheit zu bewegen scheint. Nachdem ihm einmal dieses Wagnis gelungen, stellte er sich für die Ausmalung der Kuppel des Doms (1526—1530) eine noch viel kühnere Aufgabe, indem er die Himmelfahrt der Maria darzustellen unternahm, die von jubelnden Engelscharen zur Höhe emporgetragen wird, von der ihr Erzengel Gabriel zum Empfange entgegenstürzt. Die Bewegungen sind aufs höchste gesteigert, und selbst die gewaltsamsten sind immer noch durch ein gewisses Maß von Schönheit gemildert (Abb. 455). Aber alle diese Bewegungen, diese beispiellos verwegenen Verschlingungen und Verkürzungen sind perspektivisch durchaus richtig, und es war nur der Ausfluß niedriger Spottsucht oder gemeinen Künstlerneids, als Correggios Zeitgenossen für diese Gestaltenfülle den begierig aufgenommenen und weitergetragenen Spitznamen „Froschragout" erfanden.



Abb. 454. Christi Himmelfahrt.
Ein Teil des Kuppelgemäldes in San Giovanni in Parma. Von Correggio.
(Nach einer Zeichnung von P. Toschi.)

Correggio hat sich in seinen Andachtsbildern als ein Verkünder heiterer Weltfreudigkeit offenbart, und der Schönheitsdrang, aus denen diese entsprossen sind, hat sich in seinen mythologischen Bildern dann zu voller Blüte entfaltet. Niemand vor ihm und niemand nach ihm hat bei der Enthüllung weiblicher Körperreize die Grenze so fein innegehalten, die reine Schönheit von gemeiner Sinnlichkeit trennt, wenn er auch, wie bei seinem Meisterwerk, der Danae in der Galerie Borghese zu Rom (Abb. 456), dieser Grenze bis zum äußersten nahe gekommen ist. Das „bewegte Sinnenleben" ist hier in der That zu starkem Ausdruck gekommen; man darf aber darüber die großartige malerische Leistung nicht vergessen, und dieses gewaltige, noch immer unübertroffene malerische Können adelt auch so verfängliche Bilder wie die Leda im Berliner Museum, die Io in der kaiserlichen Galerie zu Wien und den Jupiter bei Antiope im Louvre.

Zu diesen Bildern, in denen sich sinnliche und koloristische Reize zu einer bezaubernden Wirkung verbanden, hat auch eine büßende Magdalena gehört. Dieses Werk Correggios ist verschollen; eine Erinnerung daran ist uns aber in einer Kopie in Dresden erhalten, die wenigstens noch ein Echo von dem Zauber des Originals zu bieten scheint. Sie hat mit

der „heiligen Nacht“ den Namen des Meisters zu einem der volkstümlichsten der Kunstgeschichte gemacht.

Correggios Schüler haben an ihren Meister immer da angeknüpft, wo er bereits bis an die äußerste Grenze gegangen war, indem sie seine Bewegungen und die Zierlichkeit seiner Formen noch übertrieben und auf diesem Wege in eine unerträgliche Manier gerieten. Der hervorragendste unter ihnen, Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1503—1540), dessen bekanntestes Werk, die „Madonna mit dem langen Halse“ (im Palazzo Pitti zu Florenz)



Abb. 455. Die Himmelfahrt der Maria. Kuppelgemälde im Dom zu Parma. Von Correggio.

durch ihren Beinamen erkennen läßt, daß jene Übertreibungen schon von den Zeitgenossen erkannt wurden, hat sein Bestes in Bildnissen geleistet, in denen er sich im Gegensatz zu seinen Heiligenbildern durchaus unbefangen und natürlich gab.

E. Die Malerei der Hochrenaissance in Venedig.

Noch in seinen letzten Lebensjahren konnte der greise Giovanni Bellini sehen, wie seine Schüler die venezianische Malerei in neue, noch glänzendere Bahnen lenkten. Weit entfernt aber, mit Neid auf ihre Thaten und Erfolge zu blicken, suchte er mit dem neuen



Abb. 456. Danaë. Von Correggio. In der Galerie Borghese zu Rom.

Aufschwung gleichen Schritt zu halten, und wie sehr ihm das, wenigstens nach den Urteilen seiner Zeitgenossen gelungen war, beweist das Zeugnis Dürers, der ihn in einem 1506 nach der Heimat geschriebenen Briefe den „besten im Gemälde“, d. h. den hervorragendsten venezianischen Maler jener Zeit nennt. Uns ist freilich ein weiterer Umblick gestattet, als es Dürer möglich war, und wir wissen danach, daß der alte Bellini um diese Zeit längst durch seine drei großen Schüler, Giorgione, Palma und Tizian übertroffen worden war. Nur mochte damals die Überlegenheit dieser erst dreißigjährigen Künstler noch nicht allgemein anerkannt worden sein. Man nennt diese drei Großmeister der venezianischen Malerei, denen sich später noch Paul Veronese und Jacopo Tintoretto gleichfalls als Meister ersten Ranges anschlossen, in der angegebenen Reihenfolge, die aber nur durch die Altersunterschiede oder vielmehr die Dauer der Lebenszeit bedingt worden ist. Der genialste unter den dreien ist wohl Giorgione, der „venezianische Raffael“, gewesen, den ein früher Tod an der vollen Entfaltung seiner Kräfte gehindert hat, der aber trotzdem auf verschiedenen Gebieten Bahnbrecher gewesen ist. Was ihm und dem bescheideneren und auch ein-



Abb. 457. Die Familie des Giorgione. Im Palazzo Giovanelli zu Venedig.

seitigeren Palma vom Schicksal versagt worden ist, hat Tizian, der fast hundert Jahre alt geworden ist, in reichlichster Fülle geleistet und geerntet. Ihm gebührt der ungeschmälerte Ruhm, die venezianische Malerei, die italienische Malerei überhaupt auf den höchsten Gipfel geführt zu haben, und er hat auch eine dramatische Kraft, die Giorgione und Palma nicht hatten oder doch wenigstens nicht gezeigt haben. Freilich war er als Darsteller dramatisch bewegten Lebens viel mehr Raffael als Michelangelo verwandt. Seiner vornehmen Ruhe auch in der leidenschaftlichsten Bewegung setzte erst Tintoretto die Gewaltsamkeit eines Michelangelo gegenüber, und er hat sich damit wenigstens das Verdienst erworben, den Kreis der venezianischen Malerei geschlossen zu haben.



Abb. 458. Thronende Madonna mit den heil. Liberale und Franz. Von Giorgione. In San Liberale zu Castelfranco. (Nach einer Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

Giorgione, eigentlich Giorgio Barbarelli, wurde 1477 in Castelfranco bei Treviso geboren. Er muß schon früh nach Venedig gekommen und dort in der Lehre Bellinis so rasch gereift sein, daß er noch als Jüngling bereits von seinen Kunstgenossen als Vorbild geachtet wurde. In der That lebte ein starker Geist in diesem Jüngling, dessen seelisches Leben zu ergründen eine der dankbarsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Kunstgeschichte ist. Es ist bis jetzt nicht einmal gelungen, die wenigen Bilder, die als unzweifelhafte Werke seiner Hand zu betrachten sind, nach ihrem Inhalte zu deuten. Ein noch ganz unter dem Einfluß Bellinis gemaltes Werk in der kaiserlichen Galerie zu Wien, das drei Gelehrte in antiker Gewandung, mit astronomischen Instrumenten beschäftigt, in einer ernsten Gebirgslandschaft zeigt, hat den Namen der „drei Philosophen oder Sterndeuter" erhalten, ohne daß diese Bezeichnung begründet werden kann. Das Bild ist sehr charakteristisch für die Bedeutung, die Giorgione der Landschaft auf seinen Bildern einräumte, und als landschaftlicher Stimmungsmaler, der bereits alle koloristischen Reize zu entfalten weiß, die einer üppigen Sommerlandschaft bei Gewitterhimmel abzugewinnen sind, zeigt sich der Künstler in einem völlig ausgereiften Meisterbilde, der sogenannten „Familie des Giorgione", dem Kleinod des Palastes Giovanelli in Venedig (Abb. 457). In welchem Zusammenhang der stolze Krieger im Vordergrunde mit der ihr Kind

stillenden Frau steht, ist völlig rätselhaft. Ob der Stoff den antiken Heroensagen oder einer gleichzeitigen venezianischen Novelle entnommen ist, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Der koloristische Zauber der Landschaft und ihre farbige Harmonie mit den Figuren ist aber so groß, daß man gar nicht nach der Bedeutung des Gegenstandes fragt. Die venezianische Malerei dieser Zeit ist im wesentlichen auf die Schilderung eines ruhigen, schönen und friedvollen Daseins in herrlicher Landschaft oder in prunkvoller Architektur gestellt, und nur selten haben stürmische Wogen diese hoheitsvolle „Existenzmalerei" gestört, die dem Schauenden und Genießenden ein unsägliches Wohlgefühl bereitet. Giorgione selbst hat sein Höchstes in dem berühmten Altarbilde für die Hauptkirche seines Geburtsortes, der thronenden Madonna zwischen den heiligen Liberale und Franciscus, geleistet (Abb. 458). Diese Madonna von Castelfranco gehört mit Palmas heiliger Barbara und der Himmelfahrt Mariä und der Madonna Pesaro von Tizian zu den hervorragendsten Wahrzeichen venezianischer Malerei.

Der gepanzerte Jüngling ist das Bildnis eines jung verstorbenen Sohnes des Stifters, des Söldnerführers Costanzi, der aus Castelfranco stammte. Es ist nicht das einzige Bildnis, das uns von Giorgione erhalten ist. Auch als Bildnismaler war er ein Neuerer, der Palma wie Tizian im Ernst und in der Tiefe der Auffassung die Wege gewiesen hat. Giorgione scheint aber trotz seiner Jugend alle Menschen von der schweren, melancholischen Seite ihres Temperaments aufgefaßt zu haben. Dafür sprechen wenigstens die beiden Bildnisse, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können: das eines Jünglings im Berliner Museum (Abb. 459) und einer jungen Frau in der Galerie Borghese zu Rom.



Abb. 459. Bildnis eines jungen Mannes. Von Giorgione. Im Kgl. Museum zu Berlin. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Als die Venezianer im Wetteifer mit den Florentinern und Römern auch die Freskomalerei bei sich einbürgern wollten, war Giorgione, diesmal mit Tizian, einer der ersten am Werke. Von ihren Fresken am Fondaco de' Tedeschi (der Warenniederlage der deutschen Kaufleute) sind nur noch kaum erkennbare Reste vorhanden. Das venezianische Klima ist der Freskomalerei nicht günstig, und der größte Freskomaler der venezianischen Schule, Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1539), hat darum auch das Feld seiner Thätigkeit auswärts gesucht. Endlich ist Giorgione noch der Vorläufer in der Darstellung nackter weiblicher Körperschönheit, die nach ihm Tizian zu einer Vollendung brachte, mit der nur noch Correggio wetteifern kann. Giorgione malte eine in paradiesischer Landschaft auf einem weißen Tuche ruhende Venus, wenn auch nicht als der erste in Venedig, so doch als der erste, der in vollem Besitz der malerischen Mittel war, um eine solche Aufgabe in höchster Vollkommenheit zu lösen. Als er um 1510 starb, ließ er das Bild noch unfertig zurück. Zu den Füßen der Venus saß Amor, der ebenso wie die Landschaft von Tizian vollendet worden ist. Auf dem jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen Gemälde (Abb. 460) ist der Amor, weil er beschädigt worden war, später durch Übermalung beseitigt worden. Diese schlafende Venus ist das klassische Vorbild für ähnliche Darstellungen Tizians, Palmas und anderer Venezianer geworden.



Abb. 460. Schlafende Venus. Von Giorgione und Tizian. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Jacopo Palma aus Serinalta bei Bergamo (um 1480—1528), zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Neffen „il vecchio“ (der Alte) genannt, kam ebenfalls frühzeitig nach Venedig, wo er Schüler des Giovanni Bellini wurde, aber bald auch starke Einflüsse von Giorgione und Tizian empfing, die er übrigens auch aus seinem eigenen Kunstbesitz zurückgab. Zu einer gewissen Zeit müssen diese drei Künstler in so enger Gemeinschaft gearbeitet haben, daß es schon den Zeitgenossen schwer wurde, ihre Werke auseinander zu halten, und auch heute noch ist es streitig, ob der herrliche Sündenfall im Museum zu Braunschweig, Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis, von Giorgione oder von Palma gemalt worden ist. Doch sprechen stärkere Gründe



Abb. 461. Madonna mit Heiligen und Stiftern. Von Palma Vecchio. Im Museo Nazionale zu Neapel.
(Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

für den letzteren, da die Köpfe des ersten Menschenpaares dem Schönheitsideale Palmas auf der höchsten Stufe seines Könnens am vollkommensten entsprechen. Giorgione war viel ernster und schwermütiger gestimmt als der heitere Palma, der sich am wohlsten fühlte, wenn er heilige Familien allein und mit anderen Heiligen vereint oder venezianische Schönheiten in idyllischen Landschaften darstellen konnte. Alles dramatisch Erregte oder gar Tragische war ihm zuwider; er war der rechte Maler ruhigen, beglückten Daseins, der berufene Schilderer jener begnadeten Geschöpfe, die nur dazu geschaffen sind, andere durch den Anblick ihrer Schönheit zu erfreuen. Seine heiligen Familien, die sogenannten „Sante conversazione" (heiligen Unterhaltungen) müssen sehr beliebt gewesen sein, da er trotz seines kurzen Lebens eine große Zahl solcher Darstellungen, mit und ohne Stifter, gemalt hat, (Abb. 461). Er fand aber auch den rechten Ton, wenn bei ihm ein großes Altarbild in dem feierlich-majestätischen Stile Bellinis bestellt wurde. Der von sechs Heiligen umgebene thronende Petrus in der Akademie zu Venedig und die thronende Madonna zwischen den Heiligen Georg und Lucia in San Stefano in Vicenza sind Werke von vollendeter Komposition und großartiger Auffassung; sie werden aber von dem glorreichsten Werke des Meisters übertroffen, dem im Auftrage der venezianischen Artilleristen gemalten Altarbilde in Santa Maria Formosa in Venedig, dessen Mittelbild die heilige Barbara, die Schutzpatronin der Kanoniere darstellt (Abb. 462), nach Burckhardts klassischer Charakteristik ein Kopf „von einer wahrhaft centralen venezianischen Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farben und Modellierung vollendet." In diesem Kopfe hat Palma allerdings alles, was er von venezianischer Frauenschönheit wußte, gesammelt



Abb. 462. Die heilige Barbara. Von Palma Vecchio. In Sa. Maria Formosa zu Venedig.

und zu höchster Majestät gesteigert. Unterhalb dieses Ideals gab es aber noch eine Fülle von Spielarten, die uns der Künstler ebenfalls in einer entsprechenden Mannigfaltigkeit der Auffassung und der koloristischen Behandlung überliefert hat. In der mittleren Periode seines Schaffens liebte er die stolzen, anscheinend unnahbaren Schönheiten, als deren klassischer Typus die sogenannte Violanta in Wien (Abb. 463) gelten kann. Diesen stolzen Frauentypen gab Palma gelegentlich auch ein historisches Relief, indem er sie durch die nötigen Attribute als Judith oder als Lucrezia ausstattete, die noch vor dem Selbstmorde die Schönheit ihres Körpers enthüllt. Der Schönheitskultus war in seinen Bildnissen wie in seinen idealen Einzelfiguren Palmas höchstes Ziel. In seinen letzten Lebensjahren bevorzugte



Abb. 463. Violanta. Bildnis von Palma Vecchio. In der Kaiserl. Galerie zu Wien.



Abb. 464. Die drei Schwestern. Von Palma Vecchio. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

er freilich mehr leibliche Fülle als geistige Hoheit. Aber er wußte auch dann noch seine Bilder mit dem Zauber seines goldigen Kolorits so dicht zu umkleiden, daß der Beschauer nicht merkt, daß in diesen schönen weiblichen Wesen eigentlich keine Seele und auch nicht viel Verstand steckt. Am glücklichsten hat er diesen Zwiespalt zwischen dem Reichtum der körperlichen Schönheit und der Armut des Innenlebens in dem berühmten Bilde der drei Schwestern in der Dresdener Galerie (Abb. 464) ausgeglichen, das als Kunstwerk wie als Sittenbild ein kulturgeschichtliches Dokument von höchstem Werte ist.

Tiziano Vecellio (1477—1576), der schon als zehnjähriger Knabe aus seinem Heimatsort Pieve di Cadore im Friaul nach Venedig kam, um dort Lehrjunge des Giovanni Bellini zu werden, hat in seinem Leben mannigfache Wandlungen durchgemacht, er ist aber zuletzt doch der Führer und Sieger geblieben, dem zwar einige von den jüngeren auf einzelnen Gebieten gleichkamen, den sie aber niemals in der alles umspannenden Kraft seines Schaffens erreichen konnten. Trotzdem daß er früh mit dem Handwerk vertraut wurde, hat er sich geistig nicht so schnell entwickelt. Erst durch Giorgione, mit dem er bei der Ausführung der Fresken am Fandaco de' Tedeschi zusammen arbeitete, scheint ihm Klarheit über den Weg geworden zu sein, den er einzuschlagen hatte. Was Giorgione geträumt, hat Tizian in der ersten Periode seines selbständigen Schaffens, etwa seit 1506, verwirklicht, und er hat, wie sehr er auch bedacht war, sich die Errungenschaften seiner Vorgänger zu Nutze zu machen, doch etwas mitgebracht, das der venezianischen Schule bis dahin nicht geläufig gewesen war. Er war ein Seelenkenner und Seelenkünder, und wenn er auch nicht bis in die tiefsten Abgründe der menschlichen Herzen gedrungen ist, so hat er doch große Charaktere geschaffen, die für immer vorbildlich bleiben werden. Am besten ist ihm das bei einem Hauptwerk der ersten Periode seines Schaffens, die etwa die Zeit von 1510—1512 umfaßt, dem Christus mit dem Zinsgroschen in der Dresdener Galerie (Abb. 465) gelungen, auf dem er den Vorgang, unter Verzicht auf eine ausführliche Erzählung, nur auf zwei große Charaktergegensätze zugespitzt hat: auf der einen Seite die Hoheit und Reinheit der Gesinnung, die den Versucher durchschaut und ihn mit einem leisen Zuge der Verachtung und des Ekels, aber doch mit vornehmer Ruhe abweist, auf der anderen Seite die Niedrigkeit einer gemeinen Denkart, die sich schon in der Gesichts- und Kopfbildung deutlich kundgiebt. Wenn Tizian auch, wohl abgeschreckt



Abb. 465. Der Zinsgroschen. Von Tizian. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.



Abb. 466. Die himmlische und die irdische Liebe. Von Tizian. In der Galerie Borghese zu Rom.

durch die Feindlichkeit des venezianischen Klimas gegen Freskomalereien, nur wenige Werke in dieser Technik geschaffen hat, hat er doch unter den venezianischen Malern der Blütezeit das stärkste Gefühl für das Monumentale, das Erhabene besessen, was sich sowohl in dem „Zinsgroschen" als auch in den großen Altarbildern seiner späteren Zeit kundgibt.

Zeigt dieses Bild in der Größe der Auffassung und der Tiefe der Charakteristik, die den Kopf Christi selbst neben Leonardos Ideal noch zu etwas Selbständigem und, alles in allem genommen, auch Ebenbürtigem gemacht hat, eine Steigerung der Kraft Tizians über Giorgione hinaus, so ist er in dem zweiten Hauptbilde dieser ersten Periode, dem unter dem Namen „die himmlische und die irdische Liebe" oder „Liebe und Sprödigkeit" bekannten Bilde der Galerie Borghese in Rom (Abb. 466) noch nicht weit über die Schönheitsideale hinausgekommen, die ihm, Giorgione und Palma um diese Zeit gemeinsam waren, vielleicht nur aus dem äußerlichen Grunde, weil diese Künstler dieselben Modelle benutzten und wohl auch sonst in engem Werkstattsverkehr miteinander standen. Die „venezianische Novelle", durch die Giorgione zuerst den Darstellungskreis der venezianischen Malerei erweitert hat, ist hier noch mehr ausgesponnen worden. Was das bezaubernde Bild, auf dem die herrliche Landschaft nicht weniger bewunderungswürdig ist als die beiden Frauengestalten, eigentlich zu bedeuten hat, ist noch nicht aufgeklärt. Vielleicht hat ein geistvoller Kunstforscher unserer Zeit das Richtige getroffen, indem er die beiden auf dem Rande einer antiken Brunnenmündung sitzenden Figuren als Medea und Venus gedeutet hat, welche die in Liebe zu Jason entbrannte kolchische Zauberin verlockt, ihre verhängnisvolle Kunst zu Gunsten des Geliebten zu üben. Auch hier ein Kontrast, der aber in der Gegenwirkung des bekleideten zu dem unbekleideten menschlichen Körper besteht. Denn im Temperament und in der Körperbeschaffenheit sind beide Figuren Schwestern aus dem Kreise der gefälligen Frauen, die kein Bedenken trugen, ihre Reize Tizian und seinen Kunstgenossen zu enthüllen. Später war es sogar Mode geworden, daß die kleinen und großen Fürsten des 16. Jahrhunderts ihre Geliebten nicht bloß, sondern auch ihre rechtmäßigen Gemahlinnen in unverhüllter Körperschönheit unter dem mythologischen Etikett einer ruhenden Venus malen ließen. Tizian hat meh-



Abb. 467. Die Kirschenmadonna. Von Tizian. In der Kaiserl. Galerie zu Wien.



Abb. 468. Die Himmelfahrt der Maria. Von Tizian. In der Akademie zu Venedig.

rere solcher Frauengestalten mit und ohne ihre Verehrer gemalt, unter denen die Venus mit dem Hündchen in den Uffizien zu Florenz, welche die Züge der Herzogin Eleonore von Urbino trägt, die schönste ist.

Der rasche Aufschwung, den Tizian in der Zeit von 1500—1512 genommen, läßt sich am besten an drei Madonnenbildern verfolgen: an der brünetten Madonna mit dem Kinde hinter einer Steinbrüstung in der kaiserlichen Galerie zu Wien, einer einfachen Frau aus dem venezianischen Volke, die aber, ebenso wie das Kind, in der Feinheit der Auffassung und der Kraft der Modellierung weit über Giovanni Bellini hinausgeht (die sogenannte „Zigeunermadonna"), in der „Kirschenmadonna" derselben Galerie, die von dem kleinen Johannes, von Joseph und Zacharias umgeben ist (Abb. 467) und der von vier Heiligen umgebenen Madonna in der Dresdener Galerie, einem Bilde, in dem sich gleichsam alle Kräfte konzentriert haben, die etwa um 1510 in der venezianischen Malerei lebendig waren. Die Kräfte, über die Tizian allein verfügte, wuchsen mit den Aufgaben. Diese brachte ihm die Zeit von 1512—1532 in solcher Fülle, daß nur eine ganz gewaltige Arbeitskraft im stande war, sie zu bewältigen, ohne daß die Phantasie des Meisters durch die Ausführung im einzelnen gehemmt wurde. Darin hat sich Tizian zu seinem Vorteile von seinen drei großen Nebenbuhlern unterschieden, daß er sich niemals auf andere Hilfe, sondern immer auf sich selbst verließ.

Drei große Altarbilder sind die Marksteine in der Zeit seiner höchsten Kraftentfaltung: die für den Hochaltar der Kirche Sa. Maria dei Frari 1518 gemalte Himmelfahrt der Maria, von den Italienern kurzweg die „Assunta" genannt (jetzt in der Akademie zu Venedig, Abb. 468), die Madonna des Hauses Pesaro in der Frarikirche (1526), in der Tizian alles erschöpft hat, was er von religiöser Gefühlsinnigkeit besaß (Abb. 469) und anderen davon mitzuteilen vermochte, und die Ermordung des Petrus Martyr (1530 für die Kirche San Giovanni und Paolo gemalt, aber 1867 verbrannt). Nach den erhaltenen Kopien und Stichen war es das einzige Werk Tizians, worin dieser an dramatischer, aber wohlgezügelter Kraft Michelangelo gleichgekommen war. Der größte Reiz hat aber doch in dem Kolorit gelegen, und die Erweiterung der venezianischen Farbenkunst war während dieser ganzen Zeit Tizians vornehmstes Streben. Er wußte ganz genau, daß er auf diesem Gebiete den einzigen Mann, der ihm damals in Italien noch gefährlich war, schlagen konnte. Was Michelangelo nicht wollte oder konnte, den Zauber landschaftlicher Stimmung, wußte sich Tizian mit unvergleichlicher Meisterschaft zu Nutze zu machen. Er ist auch hier Vollender des von Giorgione Begonnenen, aber zugleich ein Meister des Ausdrucks und der Komposition. Darin war er sogar Raffael bisweilen überlegen. Seine berühmte Grablegung Christi im Louvre (Abb. 470) ist nicht allein ein Meisterwerk in der koloristischen Stimmung, welche die ganze Tragik des Augenblicks wiederspiegelt, so daß die Natur selbst mittrauert, sondern auch ein Meister-



Abb. 469. Die Madonna des Hauses Pesaro. Von Tizian. Altarbild in Sa. Maria de' Frari zu Venedig.

werk geschlossener Komposition, die keine Lücke, keine aus jugendlicher Unbeholfenheit hinzugefügte Füllfigur zeigt.

Die naive, glaubensselige Inbrunst, die viele Maler des 15. Jahrhunderts beseelte, wenn sie ihre Andachtsbilder schufen, darf man freilich bei Tizian nicht suchen und auch nicht von ihm erwarten. Er war ein heiterer Genußmensch, der den Schönheitskultus, der in seinen Werken blüht, auch auf sein eigenes Leben übertrug, nicht wählerisch in den Mitteln, die ihm den Genuß einer prunkvollen Lebenshaltung ermöglichten, der Herzensfreund des gefährlichen, aber geistreichen Spötters Pietro Aretino, dem jeder frei- und unfreiwillig seine Böse öffnete, wenn er von seinen giftigen Pfeilen verschont sein wollte. Dazu war Tizian durch die Gunst der Fürsten verwöhnt worden, denen er Bildnisse malte, die ihnen einen Schein geistiger Bedeutung und vornehmer Überlegenheit gaben, die sie nicht besaßen, und denen er, allezeit gefällig, die Stätten ihrer offenen und geheimen Belustigungen mit Gemälden schmückte, die unter einem mythologischen Vorwande ein nur zu getreues Spiegelbild damaliger Sitten waren. Was ein großer Künstler aber der Allgemeinheit geleistet hat, ist nicht nach dem Grade seines eigenen sittlichen Wertes, sondern nach



Abb. 470. Die Grablegung Christi. Von Tizian. Im Louvre zu Paris.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. u. Paris.

dem Grade seines ehrlichen Wollens und Könnens zu messen. Und beides hat Tizian immer mit voller Kraft an jede der ihm gestellten Aufgaben gesetzt, gleichviel ob er sich dabei in die erhabensten Geheimnisse der übersinnlichen christlichen Welt zu vertiefen oder die antike Welt mit ihrem Kultus schönheitsvoller Sinnlichkeit darzustellen hatte. Der frivolen Sinnlichkeit hat Tizian aber niemals gedient; er trat jeder Aufgabe mit voller künstlerischer Unbefangenheit gegenüber, und diese Naivetät hat ihm auch die Fähigkeit gegeben, noch im hohen Alter Kinderbildnisse zu malen, die die Klarheit einer unschuldigen Kinderseele wie in einem Kristallspiegel zeigen (Abb. 471).

Für seine fürstlichen Gönner, namentlich für den Herzog Alfonso von Este in Ferrara, hat er das Treiben im Gefolge des Bacchus und der Venus in der lebhaftesten Tonart, mit dem ganzen Aufwand seiner reichen Farbenphantasie und seines einschmeichelnden Formensinnes geschildert. Ein Venusfest und ein Bacchanal aus Tizians mittlerer Zeit befinden sich im Pradomuseum zu Madrid, ein Fest mit Bacchus und Ariadne auf Naxos in der Nationalgalerie in London. Mit den Jahren wuchs nicht nur das Verlangen der Fürsten nach solchen Bildern, sondern auch die Neigung des Künstlers, dieses Verlangen zu befriedigen. Seine malerische Kraft, solche Arbeiten mit allen sinnlichen Reizen der Farbe zu umgeben, ließ auch in Tizians hohem Alter nicht nach. Dafür zeugen außer verschiedenen Darstellungen einer ruhenden Venus mit Amor die Danaë im Goldregen im Museum zu Neapel, Jupiter und Antiope im Louvre zu Paris und



Abb. 471. Ein Töchterchen des Roberto Strozzi. Von Tizian. Im Kgl. Museum zu Berlin. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

die Erziehung des Amor durch Venus und die Grazien in der Galerie Borghese in Rom, die Tizian in seinem neunzigsten Jahre gemalt haben soll. Dieser Schönheitskultus, der große Figurenmassen umfaßte, war aus dem intimen Studium zahlreicher Einzelwesen erwachsen. Wäre Tizian nicht auch ein großer Bildnismaler gewesen, würden ihm nicht Idealgestalten gelungen sein, die sich dem Beschauer gleichsam als Quintessenz einer ganzen Kunstepoche aufzwingen. Aus einer Summe von Bildnisstudien hat Tizian Gestalten idealer Schönheit geschaffen, die über die Zeit und den Ort ihrer Entstehung hinaus in alle Zeiten leuchten werden. Die sogenannte „Geliebte Tizians", eine junge Frau vor dem Spiegel bei der Toilette im Louvre, die herrliche Flora in den Uffizien (Abb. 473) und die von einer goldigen Haarflut umwallte büßende Magdalena im Palazzo Pitti zu Florenz sind Perlen Tizianischer Idealisierungskunst, denen sich als einziges Wirklichkeitsbild nur das unter dem Namen „La Bella" berühmt gewordene Bildnis der Herzogin Eleonore von Urbino im Pittipalast zur Seite stellen kann, eine Dame in der reichsten Tracht ihrer Zeit, deren feine Farbenstimmung Tizian wohl selbst angeordnet hat, vielleicht auch ihren Schnitt und ihre Anordnung, die von manchen Auswüchsen der damaligen Mode vorteilhaft abweichen (Abb. 472). In einer ähnlich von der Mode abweichenden Tracht hat Tizian auch gern seine Tochter Lavinia gemalt, am schönsten auf dem Bilde des Berliner Museums, wo sie, vorwärts schreitend, eine mit Blumen und Früchten gefüllte, silberne Schale über ihrem Kopfe hält, um den Tisch damit zu schmücken (Abb. 474).

Auch die Größe des historischen Stils in der Bildnismalerei hat Tizian erreicht, wenn es sich um Männer handelte, die ihm etwas bedeuteten. Mit den venezianischen Machthabern seiner Zeit hat er sich, wenn er es nicht vermeiden konnte, in geschichtlichen oder allegorischen Darstellungen abgefunden, immer groß und vornehm. Wenn er sie einzeln malte, hat er nicht viel Gewicht darauf gelegt, in die Tiefe zu gehen, wo vielleicht nichts zu finden war, aber doch großen Charakteren ihre eigentliche Größe nicht vorenthalten. Am stärksten fesselte ihn aber die größte geschichtliche Persönlichkeit, die in seinen Gesichtskreis trat, Kaiser Karl V. Seit dem Spätsommer 1547 hielt der Kaiser glänzenden Hof in Augsburg, wo am 1. September ein Reichstag eröffnet worden war, und dorthin ließ er Tizian im Januar 1548 kommen, damit er sein Reiterbildnis am



Abb. 472. La Bella. Bildnis der Herzogin Eleonore von Urbino. Von Tizian. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Morgen der entscheidungsreichen Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) malen sollte. Tizian hat den Kaiser in voller Eisenrüstung mit der Lanze in der Rechten auf schwarzem Rosse dem Schlachtfeld entgegensprengend dargestellt und damit eines der großartigsten Reiterbildnisse geschaffen, das die Geschichte der Kunst zu verzeichnen hat, zugleich ein Meisterwerk in der Malerei, in dem Zusammenwirken der landschaftlichen Stimmung mit der persönlichen des Dargestellten, und ein Meisterwerk in der Charakteristik, die nur die kalte Entschlossenheit des mit zäher Beharrlichkeit auf sein Ziel lossteuernden Herrschers, diese aber mit unübertrefflicher Schärfe betont. Solche Augenblicke, in denen er die ganze rücksichtslose Energie seines Wesens zu einem vernichtenden Schlage zusammenfaßte, hatte Karl V. um diese Zeit seines Lebens nur noch selten. Wie er gewöhnlich aussah, wenn Mißtrauen gegen alle anderen und gegen seine eigene Kraft, Schwermut und Menschenfeindlichkeit seine Seele bedrückten, hat uns Tizian ebenfalls in einem Bildnis geschildert, das den Kaiser in einfacher schwarzer Tracht in einem Lehnstuhl sitzend darstellt (in der alten Pinakothek zu München, Abb. 475), und in diesem Glanzstücke psychologischer Analyse hat er sich als großer Seelenkünder erwiesen, der tief in die Herzen der Menschen zu blicken wußte. Damit rückt Tizian auch in die erste Reihe der großen Bildnismaler aller Zeiten, und man begreift danach den gewaltigen Zauber, den er auf einen der größten Bildnismaler unserer Zeit, auf Lenbach geübt hat. Trotz seiner siebzig Jahre hat Tizian während dieses Aufenthaltes in Augsburg und eines zweiten im Jahre 1550 eine äußerst rege Thätigkeit entfaltet, indem er zahlreiche Fürsten, Feldherrn, Diplomaten und höfische Würdenträger porträtierte, unter ihnen auch den Gefangenen des Kaisers, den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen von Sachsen.


Abb. 473. Flora. Von Tizian.
In den Uffizien zu Florenz.

Diesem begnadeten Manne ist auch das höchste Glück des Künstlerlebens beschieden gewesen, daß er selbst im hohen Alter keine Abnahme seiner Kraft verspürte. Er war dreiundsechzig Jahre alt, als er das umfangreichste seiner Bilder, den Tempelgang der kleinen Maria (jetzt in der Akademie zu Venedig) malte, ein köstliches Abbild venezianischen Lebens im Rahmen einer stolzen Architektur, und wie wenig ihm die Beschwerden seiner zweimaligen Reise nach Augsburg geschadet haben, zeigt das 1555 gemalte, unter dem Namen „La Fede“ (der Glaube) berühmt gewordene Bild im Dogenpalast zu Venedig, das den Dogen Antonio Grimani vor der Erscheinung des Glaubens mit dem von Engeln getragenen Kreuze Christi in Anbetung darstellt. Daß Tizian sich auch eine starke physische Kraft bis in sein hohes Alter hinein bewahrt haben muß, wird uns aus seinen Selbstbildnissen ersichtlich, von denen gerade die schönsten, das in der Porträtgalerie der Uffizien zu Florenz (Abb. 476) und ein ähnliches im Berliner Museum, ihn etwa als Siebziger darstellen. Er ist auch nicht an Altersschwäche gestorben, sondern an der Pest, die ihn am 27. August 1576 dahinraffte.


Abb. 474. Tizians Tochter Lavinia.
Im Kgl. Museum zu Berlin.

Es ist begreiflich, daß ein so gewaltiger, vielumfassender Geist wie Tizian, zumal bei seiner langen Lebensdauer, schließlich die gesamte venezianische Malerei in

seine Bahnen zwang. Die meisten seiner unmittelbaren Schüler hat er überlebt, aber noch lange nach seinem Tode war sein Einfluß bis tief in das 17. Jahrhundert hinein lebendig, und seine Art ist einem der größten Maler dieses Jahrhunderts, dem gleichgewaltigen Flamländer Rubens, als das höchste Ideal malerischer Darstellungskunst erschienen. Selbst die Großmeister der jüngeren venezianischen Schule, Tintoretto und Paul Veronese, haben sich, trotz ihrer individuellen Eigenart, der Einwirkung des Größeren nicht entziehen können, und auch ein so unsteter, fremden Einflüssen leicht zugänglicher Künstler wie Tizians Altersgenosse Lorenzo Lotto hat zuletzt in dem Vorbilde Tizians den sichern Halt gesehen, der seinem Schaffen erst die letzte Reife gegeben hat.


Abb. 475. Kaiser Karl V. im Jahre 1548. Von Tizian.
In der Kgl. Pinakothek zu München.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Lorenzo Lotto (geb. 1476 in Venedig, gestorben 1556 in Loreto) hat eine äußerst umfangreiche Thätigkeit in Bergamo, Venedig, in Rom, Treviso und in den Marken entfaltet und nach den Orten seiner Thätigkeit auch seine Kunstweise gewechselt. Ursprünglich ein Schüler des Giovanni Bellini, gleichzeitig mit Palma, hat er von diesem sowohl wie von Giorgione entscheidende Eindrücke erfahren, die lange in ihm nachwirkten. Als er 1513 bis 1524 in Bergamo arbeitete und für die dortigen Kirchen und die der Umgebung zahlreiche Altarbilder und Fresken schuf, von denen große Altarwerke in San Bartolommeo, San Spirito und San Bernardino, durch die Schönheit der Färbung wie durch die Anmut der Gestalten gleich anziehend, als seine Meisterwerke aus dieser Zeit zu betrachten sind, hatte er mit der Pracht des venezianischen Kolorits das Helldunkel Correggios, die eigentümliche Bewegung seiner Gestalten und sein Streben nach kühnen Verkürzungen zu verbinden gesucht. Zu der vollsten Kraft, die ihm zu entfalten vergönnt war, gelangte er aber erst, als er um 1526 wieder für längere Zeit seinen Wohnsitz in Venedig nahm und hier auch als Bildnismaler mit Tizian zu wetteifern suchte. In dieser Zeit sind jene herrlichen Bildnisse entstanden, die zu den Perlen venezianischer Kunst gehören, die junge Frau in der Brera zu Mailand, deren reiche Tracht im Geschmack der Anordnung und in der Feinheit der Farbenzusammenstimmung Tizians „Bella“ unter allen venezianischen Bildnissen am nächsten kommt (Abb. 477), die beiden Männerbildnisse in derselben Galerie, das eines Architekten im Berliner Museum, das Doppelbildnis der gelehrten Brüder Agostino und Niccolo della Torre in der Nationalgalerie zu London

u. a. m. Auch in einigen Altarbildern ist Lotto seinem großen Vorbild in dieser Zeit, Tizian, nahe gekommen, wie z. B. in einem für eine Kirche bei Jesi gemalten, dessen Flügel sich im Berliner Museum befinden (besonders schön in der Bewegung und in dem goldigen, die ganze Gestalt überflutenden Licht der heilige Sebastian, der Lieblingsheilige der Venezianer, Abb. 478), und einmal hat es Lotto, der in seinem persönlichen Wesen ein asketisch gestimmter, weltfremder Mann war, sogar gewagt, mit Tizian auf dessen unbeschränktem Herrschaftsgebiet, in der Darstellung des nackten weiblichen Körpers, zu wetteifern. Es geschah in dem Bilde des Palazzo Rospigliosi in Rom, das unter dem Namen „Triumph der Keuschheit" berühmt geworden ist: mit heftiger Gebärde treibt eine junge Frau in züchtiger Gewandung die nackte Venus in die Flucht, die, von dem erschreckten Amor und einer Taube begleitet, in unbeschreiblich anmutiger Bewegung davonschwebt. Diese Bewegung und die meisterliche Behandlung des nackten Frauenkörpers zeugen davon, daß Lotto auch auf diesem Gebiete Tizian erreicht hätte, wenn sein frommer Sinn ihn nicht der Welt ganz und gar entfremdet und ihn zum beschaulichen Abschluß seiner Tage nach Loreto geführt hätte.



Abb. 476. Selbstbildnis Tizians. In den Uffizien zu Florenz.

Ein heiteres Weltkind, das sich mit den ewigen Dingen das Herz nicht schwer gemacht zu haben scheint, war dagegen Paris Bordone (1500—1571). Er hat denn auch nicht in seinen zahlreichen Andachtsbildern sein Höchstes geleistet, auch nicht in allegorischen und mythologischen Darstellungen, für die er bei weitem nicht das glänzende Formentalent und die bezaubernde Virtuosität Tizians in der malerischen Behandlung des Fleisches besaß, sondern in Repräsentationsbildern, deren Motive aus der Fülle des venezianischen Lebens geschöpft waren, und in Bildnissen junger Männer und schöner Frauen. Nicht bloß als sein Hauptwerk, sondern nach dem Urteil Burckhardts als „das am schönsten gemalte Ceremonienbild, das überhaupt vorhanden sein mag", gilt die Ueberbringung des Ringes, den der Doge ins Meer geworfen hat, durch einen Fischer. Durch ein Wunder des heiligen Markus hat der Fischer das Kleinod im Leibe eines von ihm gefangenen Fisches wiedergefunden, und knieend, in scheuer Zurückhaltung, naht der glückliche Finder dem in einer prächtigen Säulenhalle inmitten des Rats der Zehn thronenden Dogen (Abb. 479). Was Bordone von Tizian und Palma gelernt hat, die höchste Anmut in Verbindung mit dem höchsten Farbenzauber, der die plastischen Formen gleichsam weich und flüssig macht, hat er sowohl in diesem Bilde als in dem erst kürzlich bekannt gewordenen, lange in einem unzugänglichen Privatgemach des Vatikans verborgen gehaltenen heiligen Georg, der den Drachen tötet und die ihm zum Opfer gebrachte



Abb. 477. Bildnis einer vornehmen Venezianerin. Von Lorenzo Lotto. In der Brera zu Mailand.

Königstochter befreit (Abb. 481), gezeigt. Der tapfere und doch demütige Ritter ist das Bildnis eines vornehmen Venezianers, der das Bild gestiftet hat, und bildnismäßige Züge trägt auch die Jungfrau, die von ihrer Höhe auf das verendende Ungeheuer herabblickt. Unter den Bildnissen des Künstlers ist die goldblonde Schöne in purpurfarbenem Sammetkleide durch zahlreiche Kopien (die bekannteste in der Münchener Pinakothek [Abb. 480], das Original soll sich im Privatbesitz in Karlsruhe befinden) populär geworden, und das Bildnis verdient auch diese Volkstümlichkeit. Von allen venezianischen Frauenbildnissen kann es allein einen ebenbürtigen Platz neben den drei Meisterwerken, der Bella Tizians, der Violanta Palmas und der Venezianerin Lottos in Mailand beanspruchen und behaupten.



Abb. 478. Der heilige Sebastian. Von Lorenzo Lotto. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Über Venedig hinaus hat sich der Einfluß Giorgiones, Palmas und Tizians besonders auf Verona erstreckt, von wo zwei Maler Namens Bonifazio, die den Beinamen Veronese erhalten haben, frühzeitig nach Venedig kamen und hier ein ausgebreitetes Feld der Thätigkeit in Altarbildern wie in dekorativen Malereien fanden, die in Palästen die Fresken ersetzen sollten. Die Werke des älteren (gest. 1540) sind von denen des jüngeren (1494—1553) schwer zu unterscheiden, weil diese Künstler, auf den Ausdruck eigener Persönlichkeit verzichtend, Nachahmer jener drei Großen waren, aber sehr geschickte Nachahmer, die ihren Vorbildern oft sehr nahe gekommen sind und jedenfalls viel dazu beigetragen haben, den Reichtum der venezianischen Kirchen und Paläste an edlem künstlerischen Schmuck zu steigern. Mit ihnen steht wahrscheinlich der größte veronesische Maler, Paolo Cagliari, bekannter unter dem Namen Paolo Veronese (1528—1588) in künstlerischem Zusammenhang. Er hatte schon Selbständiges und Tüchtiges geleistet, ehe er 1555 nach Venedig kam, aber dort hat er erst durch das Studium Tizians und der anderen Großmeister die letzte Reife erhalten. In klarer Erkenntnis des Wesens der venezianischen Malerei, das in der Schilderung ruhigen Daseins von stolzer Majestät bis zur friedlichen Familienidylle wurzelt, hat er sich wohlweislich von dramatischen Gewaltsamkeiten fern gehalten, und mit kluger Berechnung setzte er da ein, wo Tizian ihm ein freies Feld gelassen hatte. Er schmückte ganze Kirchen und Paläste mit zusammenhängenden Reihen von Bildern, die er meist in Ölfarben auf Leinwand malte, und in einigen dieser Gemälde-Cyklen — besonders in denen der Kirche San Sebastiano zu Venedig, dem sogenannten „Ruhmestempel“ des Künstlers, und in den mythologischen und allegorischen Fresken in der Villa Barbaro in Maser bei Treviso — hat er Meisterwerke einheitlicher, dekorativer Malerei geschaffen, die für alle Zeiten vorbildlich bleiben werden. Die Entfaltung üppiger, die Sinne berauschender Pracht war das Hauptziel seiner Kunst, dem er alle anderen Rücksichten unterordnete. Entschlossen, über Tizian und seinen Nebenbuhler Tintoretto, der auf das Dramatische bedacht war, um jeden Preis hinauszugehen, hat Paolo Veronese den ganzen Umfang seines gewaltigen Könnens in Komposition und Malerei aufgeboten, und es ist ihm auch gelungen, der venezianischen Malerei die höchste Vollendung zu geben, deren sie innerhalb ihres Lebenselements überhaupt noch fähig war. In seinen für Kirchen und Klöster gemalten Bildern hat er seine Phantasie ebenso frei walten lassen wie in seinen mythologischen und allegorischen Kompositionen, in denen kein anderes Gesetz gilt als das der höchsten Freude an der Schönheit, an der unverhüllten Pracht menschlicher Körper. Seine Lust

zu höchster Prachtentfaltung war so groß, daß er sie selbst bei Schilderungen christlicher Martyrien nicht zu unterdrücken vermochte, und nicht selten spiegeln seine Darstellungen von Märtyrern, die zur Richtstätte geführt werden, den Aufwand und Auflauf von Menschen wieder, der üblich war, wenn zur Zeit des Malers in Venedig Volksfeste gefeiert wurden. Diesem Sinn für Pomp kam er auch bereitwillig nach, wenn er Aufträge zu Bildern für die Refektorien (die Speisesäle) der Klöster erhielt, für die er aber nicht, wie es die großen Florentiner gethan, das letzte Abendmahl Christi zum Vorwurf nahm, sondern andere Gastmähler und Feste, bei denen Christus nach der Erzählung der Evangelisten zugegen gewesen war, am liebsten die Hochzeit zu Cana und die Gastmähler bei Levi und beim Pharisäer Simon. Das biblische Motiv war ihm dabei nur ein Vorwand, um eine glänzende Gesellschaft von prächtig gekleideten stattlichen Männern und schönen Frauen aus den Kreisen der venezianischen Nobili seiner Zeit um die Person des Heilands zu versammeln, mit dem ganzen Aufgebot von Musikanten, Dienern, Possenreißern und Zwergen, mit dem solche Feste damals gefeiert wurden. Den



Abb. 479. Der Fischer überbringt dem Dogen den Ring. Von Paris Bordone. In der Akademie zu Venedig.



Abb. 480. Bildnis einer Venezianerin. Von Paris Bordone. Nach der Kopie in der alten Pinakothek zu München.

Rahmen bildete meist eine prächtige Hallenarchitektur mit dem Ausblick auf die Säulenfronten stolzer Paläste, auf schlanke, luftige Thürme und andere phantastische Bauwerke, wie sie damals wohl von den venezianischen Künstlern geplant sein mochten, aber nur in verkümmerter Gestalt zur Ausführung gekommen sind. Auch in jener glücklichen Zeit, die mit einer Fülle von leicht schaffenden Talenten gesegnet war, sorgten Neid und Mißgunst dafür, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen durften, und Paul Veronese selbst mußte diesen Neid an sich erfahren, als er 1573 vor das Tribunal der heiligen Inquisition geladen wurde, um sich wegen eines solchen, für ein Kloster gemalten Gastmahles (des Gastmahls bei Levi, jetzt in der Akademie zu Venedig) zu verantworten, weil er auf diesem Bilde auch Narren, deutsche Landsknechte mit Hellebarden, Papageien, Hunde und andere Scherze dargestellt hatte. Er kam jedoch noch glimpflich davon, indem ihm nur die Verpflichtung auferlegt wurde, gewisse Dinge abzuändern, was er aber nicht gethan hat. Denn das Bild zeigt noch jetzt alle Figuren, die damals für anstößig befunden waren. Noch reicher in der Komposition als dieses Gast-

mahl ist die Hochzeit zu Cana im Louvre zu Paris (Abb. 482), die als das klassische Denkmal dieser venezianischen Lebensbilder zu betrachten ist.

Die Kreuztragung Christi, die thronende Madonna mit dem Kinde, die mystische Verlobung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde waren Lieblingsgegenstände des Künstlers, der daneben aber auch gern Geschichten aus dem Alten Testament schilderte, wenn sie ihm nur den Anlaß gaben, schöne Frauen und Mädchen in anmutigen Stellungen und Bewegungen zu schildern. Die Auffindung des im Schilfe ausgesetzten kleinen Moses durch die ägyptische Königstochter und die Geschichte der Esther boten ihm solche Stoffe. Er behandelte sie mit demselben Eifer wie die Geschichten aus der griechischen Göttersage, in denen er wohl das höchste Ziel erreicht hat, das dieser Gattung von Malerei im Zeitalter der italienischen Renaissance überhaupt gesteckt war. In der heiteren Pracht reichster Farben und in dem Adel der Formen, der sich mit jener zu einer vollkommenen Harmonie vereinigt, ist der Raub der Europa im Dogenpalast zu Venedig (Abb. 483) von keinem der zahlreichen Nachahmer, selbst von dem großen Farbenkünstler des 19. Jahrhunderts, Hans Makart, nicht erreicht worden.



Abb. 481. Der heilige Georg, den Drachen tötend. Von Paris Bordone. Im Vatikan zu Rom.

Im Dogenpalast hat Paul Veronese das Schönste geleistet, was seine Kunst vermochte, wenn sie sich einmal von dem heiteren dekorativen Stil zur feierlichen Monumentalität steigern sollte. Das Deckenbild der Apotheose Venedigs im Saale des großen Rats und das Votivbild zur Erinnerung an die siegreiche Seeschlacht bei Lepanto im Kollegiumssaale sind seine großartigsten Werke. An Schönheit und Anmut im einzelnen werden sie aber von dem Deckengemälde im letzteren Saale übertroffen, das in der Mitte die thronende Venezia, von allegorischen Gestalten umgeben (Abb. 484), zeigt. In der Teilung solcher Decken in Felder, in deren plastischer Umrahmung und in der Berechnung der Raumperspektive ist Paul Veronese ein Meister, der sich niemals zu einer Übertreibung hinreißen ließ, aber auch niemals eine Unzulänglichkeit seines Könnens verriet. Alle diese scheinbar so leicht und mühelos hingeworfenen dekorativen Malereien sind einem kühl und ruhig abwägenden Geiste entsprossen. In seinem bürgerlichen Leben war Paul Veronese in seiner Einfachheit, Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit das Gegenbild zu dem vornehmen Weltmann Tizian, dem Liebling von Kaisern, Königen und Fürsten. Von brennendem Ehrgeiz, es Michelangelo und Tizian zusammen gleich zu thun, war dagegen Jacopo Robusti, allgemein bekannt unter seinem Spitznamen Tinto-

retto (der kleine Färber), beseelt (1519—1594). Was der venezianischen Malerei bisher noch gefehlt hatte, das dramatische, bis zu leidenschaftlichem Pathos gesteigerte Leben, suchte er, vielleicht durch sein eigenes Temperament geleitet, mitzubringen, in der Absicht, damit dem glänzenden Ge-



Abb. 182. Die Hochzeit zu Cana. Von Paolo Veronese. Im Louvre zu Paris.

bäude erst den krönenden Schlußstein aufzusetzen. Einer kurzen Lehrzeit bei Tizian verdankt er das schöne reiche Kolorit und vornehmlich den warmen Goldton, durch die sich die Schöpfungen seiner Jugendzeit zu ihrem Vorteil von den Bravourkunststücken seines Mannesalters und den oft



Abb. 483. Der Raub der Europa. Von Paolo Veronese. Im Dogenpalast zu Venedig.

bis zur äußersten Flüchtigkeit getriebenen Schnellmalereien seines Greisenalters auszeichnen. Jenes Kennzeichen Tizianischer Kunstweise, den Goldton, tragen besonders einige mythologische Darstellungen wie z. B. Vulkan, Venus und Amor im Palazzo Pitti, Adam und Eva und die Ehebrecherin vor Christus in der Akademie zu Venedig und vor allem das ebendaselbst befindliche Hauptwerk Tintorettos, das zu den Wahrzeichen venezianischer Kunst zählende Wunder des heiligen Markus, der in kühner, geradezu häßlicher Verkürzung vom Himmel herabstürzt, um einen armen Sklaven von dem Martertode aus den Händen der Heiden zu erretten (Abb. 485). Von dem feinen Schönheitsgefühl, das Tizian und Veronese beherrschte, wußte Tintoretto nichts mehr oder wollte er nichts mehr wissen, weil der Naturalismus d. h. die Nachahmung der Natur mit allen Mitteln der Technik der Grundgedanke seiner Kunst war. Dieses naturalistische Prinzip ist das andere Neue, das er mit der Nachahmung Michelangelos in die venezianische Malerei einbrachte. In dieser Richtung hat er mehr Unerfreuliches als Erhebendes geleistet, vornehmlich darum, weil er von unersättlicher Schaffenslust beseelt war und denn auch mehr Bilder zu stande gebracht hat als Tizian und Paul Veronese zusammen. Eine der größten künstlerischen Arbeitsleistungen aller Zeiten hat er in der Ausschmückung der Scuola di San Rocco in Venedig mit 56 zum Teil kolossalen Bildern geliefert, von denen die große Kreuzigung durch die Gewalt der tragischen Stimmung und durch die virtuose Malerei mit Recht als ein Meisterwerk bewundert wurde, das auf die späteren Jahrhunderte, am stärksten auf Rubens, gewirkt hat.

In dekorativen Malereien suchte Tintoretto alle seine Vorgänger und Nebenbuhler mit um so größerem Eifer zu übertreffen, als er auf umfangreichen Flächen die Kraft und Schnelligkeit seines Pinsels am besten zeigen konnte. In zwei Sälen des Dogenpalastes hat er Decken- und Wandbilder mythologischen Inhalts ausgeführt, die sichtlich das Bestreben offenbaren, das echt venezianische Schönheitsgefühl mit dem Naturalismus und der leidenschaftlichen Bewegung des Neuerers in ein erträgliches Gleichgewicht zu bringen. Als Tintoretto dann aber die Vollmacht erhielt, eine 25 Meter breite Wandfläche im Saale des großen Rats mit einem Freskobilde zu schmücken, kam er auf den Gedanken, hier ein Seitenstück zu Michelangelos Weltgericht in der Sixtinischen Kapelle zu schaffen. Er wählte das Paradies, und seiner Kraft ist es auch gelungen, diese ungeheuere Wandfläche mit Figuren zu füllen, die, jede für sich betrachtet, fast immer einen interessanten Zug bieten, aber in ihrer Gesamtheit nicht zu übersehen sind. Hier tritt zum erstenmale in der Kunstgeschichte der unheilvolle Wahn auf, der die wahre Größe durch ein ungeheures Massenaufgebot erreichen zu können glaubt. Dem Paradiese Tintorettos fehlt die Seele, die starke

Kraft, die das Ganze beherrscht, und damit kam die venezianische Malerei an die Grenze, über die sie auch Tintorettos ungestümes Temperament nicht mehr hinausbringen konnte.

Ein Mann, der alles wollte und konnte, hat natürlich auch Bildnisse gemalt und darin sogar Vortreffliches geleistet, freilich nur nach der Seite ernster, feierlicher Repräsentation. Intime Seelenforschung, wie sie Leonardo und Raffael, oft auch Tizian geläufig waren, darf man von einem Schnellmaler wie Tintoretto nicht erwarten; er hat aber doch die Dogen, Prokuratoren und sonstigen Würdenträger der Republik, ihre Feldherrn und Nobili so würdevoll und in einer so monumentalen Haltung aufgefaßt, daß sie wenigstens auf das Vertrauen, das man historischen Urkunden entgegenbringt, Anspruch erheben dürfen.

Über Venedig hinaus hat die venezianische Malerei nirgendwo anders so tiefe Wurzeln gefaßt wie in Brescia, wo vornehmlich drei Meister bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus eine rege Thätigkeit entfalten konnten und sich auch zu einer leicht erkennbaren Eigenart entwickelten, die die Schönheiten des venezianischen Kolorits mit einer noch gesteigerten Hoheit der Auffassung verband. Giovanni Girolamo Savoldo (1480—1548), der erste dieser selbständigen Künstler, hat zuletzt doch wieder seinen Schwerpunkt in Venedig gefunden, und aus dem venezianischen Leben hat er auch die köstliche Mädchengestalt (jetzt im Berliner Museum) geschöpft, die, unter der über den Kopf geworfenen Mantille mit träumerischen Augen herausblickend, seinen Namen bekannter gemacht hat als seine Altarbilder in Brescia, Mailand und Venedig. Girolamo Romanino (1485—1566) hat die venezianische Farbenglut und Fülle der Gestalten auf seinen Andachtsbildern noch zu steigern gesucht und wirklich auch damit etwas Höheres erreicht; aber sein Schüler Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia (1498—1555), hat ihn insofern übertroffen, als er in dieser Schule den Ausgleich zwischen der venezianischen Farbenfülle und der dem Romanino eigentümlichen Größe und Hoheit der Auffassung hergestellt und daneben noch etwas Eigenes, eine feine von einem perlgrauen Silberton beherrschte Farbenharmonie geboten hat. Die Mehrzahl seiner Altarbilder befindet sich noch in Brescia, darunter sein Meisterwerk auf dem Gebiete der Kirchenmalerei, eine Krönung der Maria in San Nazaro e Celso. Zwei hervorragende Werke seiner Hand sind auch in das Ausland gekommen, eine thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern in das Städelsche Museum zu Frankfurt a. M. und die heilige Justina mit dem Einhorn, dem Sinnbild unnahbarer Jungfräulichkeit, und einem vor ihr knieenden Edelmann, in die kaiserliche Galerie zu Wien, eine der herrlichsten Blüten, die die Malerei der italienischen Hochrenaissance gezeitigt hat (Abb. 486). Moretto ist auch ein ausgezeichneter Bildnismaler gewesen, und als solcher hat er in Giovanni Battista Moroni (um 1520 bis 1578) einen nicht minder trefflichen Schüler und Nachfolger gehabt, der in den Köpfen von Gelehrten die Spuren langer Denkarbeit ebenso scharf und treffend wiederzugeben wußte (Bildnisse von Gelehrten in den Uffizien zu Florenz und im Berliner Museum) wie die schlichten Erscheinungen einfacher Handwerker, die er aber durch einen Hauch ungesuchter Vor-



Abb. 484. Fortuna. Von Paolo Veronese. Deckengemälde im Dogenpalast zu Venedig.



Abb. 485. Das Wunder des heiligen Markus. Von Jacopo Tintoretto. In der Akademie zu Venedig.



Abb. 486. Die heilige Justina. Von Moretto da Brescia. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.

nehmheit zu adeln liebte (der Schneider in der Nationalgalerie zu London).

Als Bildnismaler hat auch der hervorragendste Maler, den Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neben Vasari besessen hat, Angelo **Bronzino** (1502—1572), sein Bestes geleistet (Bildnisse des Großherzogs Cosimo I. von Toskana im Palazzo Pitti zu Florenz, in London und Berlin, des Humanisten Ugolino Martelli im Berliner Museum), während er in seinen Geschichtsbildern gleich seinem Freunde Vasari unter dem Einfluß Michelangelos stand und in dessen Nachahmung bald in jene Gespreiztheit und Manieriertheit verfiel, die das Kennzeichen einer ganzen Schule, der Manieristen, geworden sind. Ihr Haupt ist Federigo **Baroccio** aus Urbino (1528 bis 1612), der sich den Stil Correggios in solchem Maße aneignete, daß man ihn als den „Correggio von Urbino" pries. Die allgemeine Geschmacksrichtung war zur Zeit, als Baroccio viele italienische Kirchen mit Altarbildern versah und besonders in Rom eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete, schon so gesunken und verwildert, daß man die Affektiertheit in den Mienen und Gebärden seiner Gestalten für wahre Größe hielt. Er hat einen großen Einfluß auf viele Maler geübt, und dieser Einfluß wirkte so lange nach, bis er eine Gegenbewegung hervorrief, die dieser Manieriertheit wieder die unverfälschte Natur entgegensetzte.

F. Die Baukunst des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.



Abb. 487. Il Gesù (die Jesuitenkirche) in Rom. Von Vignola und Giacomo della Porta.

Bis zur Zeit, wo Bramante seine epochemachende Bauthätigkeit in Rom begann, stand die römische Architektur gleich der Bildhauerkunst unter dem Einfluß eingewanderter florentinischer Künstler, die vornehmlich städtische Paläste nach ihrer heimischen Bauweise errichteten. Das letzte Hauptwerk dieses florentinisch-römischen Stils ist die Cancellaria, die päpstliche Kanzlei, deren Fassade schon vollendet war, als Bramante nach Rom kam und zur Beratung über die Fortsetzung des Baus, namentlich des prachtvollen Säulenhofs hinzugezogen wurde. Mit Bramante kam das Streben nach einer möglichst vollkommenen Nachahmung der antiken Bauformen in Rom zur Herrschaft, und diese Herrschaft wurde nicht nur durch seine Schüler, durch Raffael und die schon erwähnten Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo befestigt, sondern auch durch den Hauptmeister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Vignola (1507—1573), der noch mehr durch seine Schriften als durch seine Bauwerke über seine Zeit hinausgewirkt hat. Sein Handbuch der Säulenordnungen, worin er aus zahlreichen Messungen gewissermaßen die Normalformen der antiken Bauglieder festgestellt hat, hat bis in die neueste Zeit klassische Geltung besessen. Als schaffender Architekt hat er sich wohl an diese Normalformen im einzelnen gehalten, aber in der Komposition ist er über seine antiken Vorbilder hinausgegangen, sowohl in dem Schloß Caprarola zwischen Rom und Viterbo, einem der stolzesten, burgartigen Landsitze der Spätrenaissance, als in der Jesuitenkirche zu Rom,



Abb. 488. Die Porta Stuppa in Verona. Von Sanmichele.



Abb. 489. Bronzestatue des Merkur.
Von Jacopo Sansovino. An der Loggetta zu Venedig.

kurzweg „il Gesù“ genannt, die in ihrer Komposition das klassische Vorbild für alle Kirchen der Barockzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts geworden ist. Es konnte wohl übertrieben, aber an künstlerischer Vollendung nicht überboten werden. Über den Plan Vignolas ging schon sein Schüler Giacomo della Porta (1541—1604) hinaus, der nach des Meisters Tode die Kirche vollendete, mit einigen Abänderungen in der Fassade, die schon in der starken Neigung zum Malerischen die Barockkunst vorbereiten, aber doch auch mit eigenem Verdienst in der großartigen Gestaltung des Inneren und in dem Bau der Kuppel (Abb. 487). Seine konstruktiven Fähigkeiten hat dieser Architekt noch glänzender bewährt, als er zur Vollendung der Kuppel der Peterskirche nach Michelangelos Modell berufen wurde.

In Florenz ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außer dem von Vasari erbauten Palast der Uffizien nur noch der Hof des Palazzo Pitti von Ammanati als eine stolze Kraftleistung zu nennen. Die Führung auf dem Gebiete der Baukunst, die nur im vollen Aufschwung des öffentlichen Lebens gedeihen kann, war längst an Verona und Venedig übergegangen.



Abb. 490. Die Markusbibliothek (Libreria) und die Loggetta zu Venedig. Von Jacopo Sansovino.



Abb. 491. Die Basilika (Palazzo della Ragione) zu Vicenza. Von Andrea Palladio.

Aus Verona stammt der erste der großen Baumeister des venezianischen Gebiets, Michele Sanmichele (1484—1559), der zwar ein Schüler Bramantes gewesen, aber doch ganz anders geartet war. Sein Sinn war auf das Große und Gewaltige gerichtet, wie es ihn aus den kolossalen Trümmern in Rom angeweht hatte, und von diesem Geiste sind seine wuchtigen Thore in Verona (Abb. 488), die einzigen Überreste seiner Thätigkeit als Festungsbaumeister, die Paläste Pompei und Bevilacqua in Verona und der Palazzo Grimani in Venedig erfüllt. Aus Bramantes Schule ist auch der aus Florenz gebürtige Jacopo Sansovino (1477—1570) hervorgegangen, der, ein Alters-



Abb. 492. Villa rotonda bei Vicenza. Von Andrea Palladio.



Abb. 493. Die Kirche il Redentore in Venedig (Fassade und Innenansicht). Von Andrea Palladio.

genosse Tizians, auf die Baukunst und Bildnerei Venedigs fast einen ebenso großen Einfluß gewonnen hat wie jener auf die Malerei seiner Zeit.

Eigentlich Jacapo Tatti geheißen, hat er seinen Beinamen van seinem Lehrer in der Plastik, Andrea Sansovino, angenommen, dessen weiche, aus dem Studium der Antike entlehnte Anmut er sich völlig zu eigen gemacht hatte. An Schönheitssinn kann er sich mit seinem Meister besanders in seinen Jugendarbeiten, der Statue des Apastels Jacobus des Älteren im Dom und der Statue des eine Schale hochhebenden Bacchus mit einem Panisken als Begleiter im Musea Nazianale zu Florenz und in einer Madonna in San Agastina in Rom messen. In jenem Bacchus hat er sogar ein wirksames Gegenstück zu dem Bacchus Michelangelos geschaffen, dessen Einfluß über ihn, als einen der wenigen Bildhauer seiner Zeit, nicht mächtig geworden ist.

Was er als Architekt in Ram geleistet hat, ist nur van geringer Bedeutung. Seine Glanzzeit beginnt erst, als er 1527 nach Venedig kam und dart als Bildhauer und Architekt so rasch festen Fuß faßte, daß er zum Baumeister der Republik ernannt wurde und sich in dieser schwierigen Macht- und Vertrauensstellung bis zu seinem Tade behauptete. Mit dem Palast Corner am Canale grande (1532), der nach die ernste Feierlichkeit der römischen Bauweise wiederspiegelt, beginnt die Reihe seiner Monumentalbauten, in denen er freilich mehr und mehr der Neigung der Venezianer zu einer festlich-heiteren Dekoratian nachgab, sa daß bisweilen das architektanische Gerüst unter dem plastischen Schmuckwerk verschwand. Aber Sansavina war sa gewandt in der Beherrschung aller dekorativen Mittel, daß man das Spielerische seiner Architektur über dieser Meisterschaft völlig vergißt, am meisten bei der köstlichen Laggetta, einem Juwel der Renaissancedekoration, an dem der farbige Zusammenklang van weißem und buntem Marmor und Bronze vielleicht höher zu schätzen ist als die plastischen Einzelnheiten. Van diesen gehören die von Sansovina selbst ausgeführten, die mythalogischen Reliefs am Sockel, die vier Branzestatuen des Friedens, des Apalla, des Merkur (Abb. 489) und der Pallas Athene und die vergoldete, in gebranntem Than ausgeführte Gruppe der Madanna mit dem kleinen Johannes im Innern dieser dem Glockenturm von San Marco vorgelegten Halle zu den besten plastischen Arbeiten des Meisters, mit denen nur noch zwei Werke wetteifern können: die kleine, in die Sakristei van San Marca führende Branzethür mit den Reliefs des Todes und der Auferstehung Christi, van Prophetengestalten umgeben, und die Statue der Hoffnung am Grabe des Dogen Venier in San Salvatore. In seinen größten plastischen Arbeiten, den Marmorstatuen des Mars und Neptun auf der Treppe im Hofe des Dagenpalastes, im Valksmunde „die Giganten" genannt, zeigt sich bereits eine gewisse Leere

und ein leiser Anflug von Manieriertheit, der auch Sansovino infolge seiner Massenproduktion nicht entgangen ist, die zuletzt nur auf rein dekorative Wirkung hinauslief.

Man hat ihn treffend mit Tintoretto und Paul Veronese verglichen, und dem letzteren ist er an dekorativem Schönheitssinn in seinem Hauptwerke, der Markusbibliothek (Libreria), „dem prächtigsten profanen Gebäude Italiens“ gleichgekommen. An der Ecke der Piazzetta und des angrenzenden Kais, des „Molo“, gelegen, kehrt sie jener den größten Teil ihrer sich in zwei Hallengeschossen aufbauenden Fassade zu (Abb. 490), in der Sansovino etwas so Unvergleichliches und Einzigartiges geschaffen hat, daß Vincenzo Scamozzi (1552—1616), als er an der Westseite des Dogenpalastes die sich unmittelbar an die Libreria anschließenden Neuen Procurazien, die Wohnungen der Prokuratoren, erbaute, nichts Besseres thun konnte, als das Hallenmotiv Sansovinos zu wiederholen, wobei er sich freilich die Wirkung durch Aufsetzen eines dritten Geschosses verdarb. Am Molo stößt westlich an die Libreria ein zweiter Monumentalbau Sansovinos, die Zecca (die ehemalige Münze), deren dreigeschossige Fassade er, der Bedeutung des Gebäudes als des Schatzbehälters der Republik entsprechend, ganz in derber, fast trotziger Rustika ausgeführt hat. So finden sich die drei architektonischen Hauptwerke des Meisters auf der schönsten Stelle der Lagunenstadt vereinigt.

Endlich hat Sansovino auch als Kirchenbaumeister eine rege Thätigkeit entfaltet und auch auf diesem Gebiete in San Giorgio de' Greci ein Werk von hoher Vollendung geschaffen. Der eigentliche Kirchenbaumeister Venedigs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war aber nicht er, sondern Andrea Palladio aus Vicenza (1508—1580), der zugleich auf verschiedenen Gebieten der Architektur als Neuerer aufgetreten ist und einen gewaltigen, bis in unsere Zeit hineinreichenden Einfluß auf die gesamte spätere Entwickelung der Baukunst geübt hat. Kein italienischer Architekt vor ihm hatte die antiken Bauwerke in Rom so gründlich studiert und, was noch wichtiger ist, ihren Geist mit so feinem Verständnis erfaßt wie er, und keiner hat es auch vermocht, ihre äußeren Verhältnisse und ihre inneren Raumbildungen den neuen Bauschöpfungen, die man von dem modernen Baukünstler verlangte, so geschickt anzupassen wie er. Die antiken Bauformen, insbesondere die Säulenordnungen, beherrschte er mit souveräner Meisterschaft, immer darauf bedacht, die Ornamentik so weit zurückzuhalten, daß die Klarheit der eigentlich konstruktiven Elemente durch jene nicht verdunkelt wurde. Vicenza hat durch die rege Thätigkeit Palladios erst seine architektonische Physiognomie erhalten, durch öffentliche Bauten und durch zahlreiche Privatpaläste und Villen, die über das ganze ehemalige Herrschaftsgebiet der Stadt verstreut sind. Sein klassisches Hauptwerk ist die sogenannte Basilika, d. h. die Umbauung des alten gotischen Rathauses (Palazzo della Ragione) mit einer zweigeschossigen, unten dorischen, oben ionischen Säulenhalle, die sich an prächtiger Monumentalität mit Sansovinos Libreria wohl messen kann, wenn sie von dieser auch durch die unvergleichliche Lage übertroffen wird (Abb. 491). Von seinen Privatpalästen stehen die Paläste Chieregati und Barbarano fast auf der gleichen Höhe der künstlerischen Vollendung, und unter seinen Villenbauten sind die Villa rotonda, nur wenige Kilometer vor der Stadt gelegen, ein Rundbau, der an vier Seiten von ionischen Tempelhallen umgeben ist (Abb. 492), und die Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Maser bei Treviso die berühmtesten. Palladios



Abb. 494. Sa. Maria di Carignano in Genua. Von Galeazzo Alessi.



Abb. 495. Treppenhaus und Hof der Universität in Genua von B. Bianco.

letztes Werk in Vicenza, das Teatro Olimpico, worin er den Versuch gemacht, auch das Schema des antiken Theaters den Bedürfnissen seiner Zeit anzupassen, ist erst nach seinem Tode, mit Abänderungen seines Planes, vollendet worden.

In Venedig, wo das Verlangen nach Palastbauten durch heimische Architekten vollauf befriedigt wurde, hat Palladio sich nur als Kirchenbaumeister bewährt, als solcher aber alle Venezianer, Sansovino mit einbegriffen, durch zwei Meisterwerke übertroffen, die die letzte Vollendung des Kirchenbaus der Renaissance bezeichnen: San Giorgio Maggiore auf der gleichnamigen Insel gegenüber der Piazetta und Il Redentore auf der Giudecca. Den großartigen Baugedanken, den er in der ersten dieser Kirchen verkörpert hat, hat er in der zweiten noch reifer und vollkommener gestaltet, in der stolzen, durch Säulen und Pilaster gegliederten Fassade sowohl wie in der den Bau beherrschenden Kuppel und in der Bildung des Innern, das vortrefflich auf schöne perspektivische Wirkungen berechnet ist (Abb. 493).

Der Republik am adriatischen Meere war seit etwa 1530 in **Genua**, der verkehrsreichen Hafenstadt am ligurischen Meere, eine gefährliche Nebenbuhlerin erwachsen, die, bei gleicher Verfassung mit einem Dogen an der Spitze, bald einen Teil des levantinischen Handels an sich riß und die gewonnenen Reichtümer auch zu einer langen Reihe großartiger Palastbauten verwendete, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts einen jungen, vlämischen Künstler so begeisterten, daß er Zeichnungen dieser Paläste sammelte und sie später in Kupfer stechen ließ, um der arg daniederliegenden heimischen Baukunst durch solche Vorbilder aufzuhelfen. Rubens, der Venedig, Mantua und Rom gesehen hatte, erkannte mit scharfem Blick, daß diese genuesischen Paläste über die venezianischen hinaus wieder eine höhere Entwickelung darstellten, weil sie sich auf die prunkvolle Ausbildung der Fassade nicht vorwiegend beschränkten, sondern mehr das Wohnungsbedürfnis berücksichtigten und auch die Notwendigkeit vornehmer Repräsentation in die Innenräume verlegten.

Der hervorragendste Baukünstler Genuas in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Galeazzo Alessi (1512—1572), dessen Paläste (Serra, Spinola, Lercari, Villa Pallavicini) in der monumentalen Ausbildung der Innenräume bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vorbildlich geblieben sind. Von ihm ist auch Genuas herrlichster Kirchenbau der Renaissance, das hochragende Wahrzeichen der Stadt, Santa Maria di Carignano (Abb. 494), in freier, aber nicht minder wirksamer Nachahmung von Michelangelos Peterskirche geschaffen worden.

Die klassische Überlieferung, die Alessi mit hohem Ernst vertrat, wirkte so lange nach, daß Genua eigentlich von den Auswüchsen des Barockstils ziemlich verschont geblieben ist. Ein glänzendes Beispiel edler Maßhaltung ist der jetzige Universitätspalast, seit 1623 von Bartolomeo Bianco erbaut, dessen Treppenhaus (Abb. 495) noch zu den edelsten Schöpfungen der italienischen Spätrenaissance gezählt werden darf.

4. Die Kunst in Deutschland, den Niederlanden und im übrigen Europa während des 16. Jahrhunderts.

Die Eigentümlichkeiten, die für die Kunst der italienischen Renaissancezeit bezeichnend sind, sind in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts in so geringem Maße vertreten, daß der Begriff der Renaissance für ihre Charakteristik nur sehr unzulänglich ist. Wir haben gesehen, daß die Erneuerung der deutschen Kunst, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts begann, ganz anderen Wurzeln entsprossen ist als die der italienischen Kunst, in der das Studium der Antike mit dem der Natur zusammen ging. In Deutschland war die Natur nach dem Vorgang der Niederlande die Führerin auf dem neuen Wege und ist es auch für die Großmeister geblieben, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das eigentlich nationale Element gegenüber der über die Alpen nach Deutschland eingeführten, fremden Formensprache vertreten haben. Auch Dürer, Holbein und Cranach haben sich gegen die „antikische Art“ nicht ablehnend oder feindselig verhalten; sie haben aber die Nachahmung entweder nur auf das ornamentale Beiwerk beschränkt oder, weniger durch antike Kunstwerke als durch den Verkehr mit einheimischen Humanisten angeregt, Stoffe aus der griechisch-römischen Mythologie und Geschichte in ihrer phantastischen, noch mit mittelalterlichen Überlieferungen zusammenhängenden Art frei gestaltet. Erst ihre Schüler und Nachahmer, deren künstlerische Individualität weniger widerstandsfähig war, sind nach und nach dem Einfluß der Italiener erlegen und haben dadurch beigetragen, daß die deutsche Malerei und Plastik nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in unerquickliche Manier versank und bald jede selbständige Bedeutung verlor. Wenn man von „deutscher Renaissance“ spricht, versteht man darunter eigentlich nur die Baukunst und das Kunstgewerbe, die allerdings im Laufe des 16. Jahrhunderts eine neue und hohe Blüte erreicht haben, insbesondere das letztere, das dank seiner durch die Jahrhunderte entwickelten Technik die fremden Kunstformen schnell beherrschen, sie mit den heimischen zu verschmelzen lernte und daraus etwas scheinbar ganz Neues, Eigenartiges zu gestalten wußte. Weit über Deutschlands Grenzen drang der Ruhm seiner Kunsthandwerker, und selbst das auf seine durch keine kriegerischen Stürme unterbrochene Kulturentwickelung ungemein stolze Frankreich ist damals den deutschen Harnischmachern in



Abb. 496. Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt von Albrecht Dürer.



Abb. 497. Die Anbetung der heiligen drei Könige (1504). Ölgemälde von A. Dürer. In den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

Augsburg und Nürnberg tributpflichtig geworden, weil diese in der Anfertigung kunstvoll geschmiedeter und mit getriebenen Reliefs geschmückter Prachtrüstungen einzig in der Welt waren.

Zu den drei Großmeistern der italienischen Renaissance bilden die drei Großmeister der deutschen zwar eine zeitliche Parallele, aber an umfassender geistiger Bedeutung und an Umfang des Könnens zugleich kann sich nur einer von ihnen mit den Italienern messen, Deutschlands größter und gedankenreichster Künstler, der an künstlerischem Wissen an Leonardo da Vinci, an Genialität und Kraft des dramatischen Ausdruckes an Michelangelo heranreicht, beide aber an gemütvoller Tiefe und Innerlichkeit der Empfindung, den herrlichsten Gaben des deutschen Geistes, übertrifft.

A. Albrecht Dürer.

Über Dürers Leben sind wir dank seinen eigenen schriftlichen Mitteilungen in Tagebüchern, Briefen u. s. w. und den Berichten seiner Zeitgenossen besser unterrichtet als über das eines anderen deutschen Künstlers jener Zeit. Am 21. Mai 1471 zu Nürnberg als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmieds deutschen Ursprungs geboren, kam er 1486 zu Michael Wolgemut in die Lehre, von dem er aber so wenig lernte, daß er es als eine Befreiung von unerträglichem Joch empfand, als er sich 1490 auf die Wanderschaft begab. Sein hauptsächlichstes Ziel war Colmar, wo er bei Schongauer arbeiten und lernen wollte, diesen aber nicht mehr am Leben traf. Er arbeitete dann

in Basel, namentlich als Zeichner für den Holzschnitt im Auftrage dortiger Buchverleger, und als er Geld genug erworben hatte, wagte er sogar die kühne Reise nach Venedig, dessen edle Malerkunst damals in ganz Süddeutschland durch die hin- und herreisenden Kaufleute am höchsten gepriesen wurde. Nach der Rückkehr in die Heimatstadt (1494) vermählte er sich mit Agnes Frey und arbeitete fortan nach alter Zunftgewohnheit als Meister in eigener Werkstatt. Anfangs auf das Höchste gestimmt und auch Gewaltiges vollbringend, wie in den Zeichnungen zur Offenbarung St. Johannis, unter denen die vier apokalyptischen Reiter von keinem Nachfolger, weder von Cornelius noch von Böcklin an unheimlicher, erschütternder Tragik übertroffen worden sind (Abb. 496), verlor Dürer im Laufe der nächsten Jahre, durch die Enge der Verhältnisse und wohl auch durch den Mangel an Verdienst bedrückt, allmählich die geistige Spannkraft, und darum zog er 1505 abermals nach Venedig als der erste deutsche Maler, von dem wir das Bekenntnis besitzen, daß es ihn mit magischer Gewalt nach dem Lande der Sonne zog. Über ein Jahr blieb er in Venedig, und die Bilder, die er dort malte, fanden wegen der feinen, selbst die kleinste Einzelheit nachbildenden Pinselführung die höchliche Bewunderung der venezianischen Maler, so daß selbst der greise Giovanni Bellini die Werkstatt Dürers aufsuchte.

Seit 1507 war Dürer dann länger als ein Jahrzehnt wieder in Nürnberg seßhaft, immer betriebsam, wenn es ihm an Aufträgen zu Altargemälden, Bildnissen und dekorativen Malereien fehlte als Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt. In seinen Kupferstichen hat er sogar seine tiefsten Gedanken niedergelegt, da er in damaliger Zeit keine Aussicht hatte, sie in großen Gemälden auszugestalten. Die Sorge um den Verkauf seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die er auf Messen selbst vertrieb, drängte ihn auch zu einer neuen großen Reise. Im Juli 1520 reiste er, vornehmlich um dort seine Blätter selbst zu verkaufen und nebenbei vielleicht auch Aufträge zu Bildniszeichnungen und Gemälden zu erhalten, nach den Niederlanden und hielt sich dort über ein Jahr lang, vornehmlich in Antwerpen, Brüssel und Gent auf, überall mit hohen Ehren empfangen. Er brachte reichen Gewinn in die Heimat zurück, aber auch den Keim zu einer tödlichen Krankheit, der er am 6. April 1528 erlag.



Abb. 498. Stilleben. Gemälde von Jacopo de' Barbari. In der Galerie zu Augsburg.

Durch die Reisen Dürers gliedert sich seine Thätigkeit von selbst in drei Perioden, die zwar nicht durch scharfe Einschnitte von-



Abb. 499. Die Drahtziehmühle. Malerei in Wasserfarben von A. Dürer.
Im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin

einander geschieden sind, weil Dürers mächtiger Geist die fremden Eindrücke schnell verarbeitete und bezwang, aber eine leichte Übersicht über den gewaltigen Umfang seines Schaffens gewähren. In Dürer hat die deutsche Kunst nicht nur den geistigen Höhepunkt ihrer seit dem Beginn des romanischen Mittelalters ansteigenden Entwickelung erreicht, sondern in ihm haben sich auch alle malerischen Darstellungsmittel vereinigt, die zu seiner Zeit bekannt und geübt waren. Er hat Wandmalereien und Ölgemälde ausgeführt, er hat mit Leim- und Wasserfarben gemalt, in Kupfer gestochen und geätzt, Zeichnungen für den Holzschnitt und auch Zeichnungen angefertigt, die durch saubere Ausführung in Deckfarben als selbständige Kunstwerke dienen sollten und als solche von den Freunden der Dürerschen Kunst geschätzt wurden.



Abb. 500. Die drei Bauern. Kupferstich von A. Dürer.

In der ersten Periode seines Schaffens, die von seiner Rückkehr in die Heimat bis zu seiner zweiten Reise nach Venedig reicht (1494—1505), steht Dürer noch in engem Zusammenhang mit seinen Vorbildern. Dem Schwunge seiner Phantasie war seine Gestaltungskraft noch nicht völlig gewachsen, und wenn er sich an eine so große Aufgabe wagte wie die Bilderreihe zur Offenbarung St. Johannis, so hatte er besonders mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihm die übersichtliche Gruppierung und Anordnung zahlreicher Figuren bereiteten. Am längsten war Dürer von der älteren Nürnberger und von der Colmarer Schule in seinen Altarbildern abhängig, in dem Altar mit der Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen in der Dresdener Galerie, der Beweinung Christi und dem Paumgärtnerschen Altar mit der Geburt Christi in der Mitte und den gewappneten Gestalten der beiden Stifter Lucas und Stefan Paumgärtner auf den beiden Flügeln (beide in der Münchener Pinakothek). Aber im Jahre 1504, als er eine Anbetung der Könige im Auftrage des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen für die Schloßkirche in Wittenberg malte (jetzt in den Uffizien zu Florenz, Abb. 497), hatte er sich schon zu völliger Selbständigkeit emporgearbeitet. In der Maria, die mit zärtlicher Sorge um das Kind dieses dem ältesten der Weisen aus dem Morgenlande darreicht, hat Dürer bereits das Ideal

der deutschen Hausfrau gefunden, das fortan seine Darstellungen von Madonnen beherrschte und namentlich in seinem „Marienleben“, einer Folge von Holzschnitten, an der er damals schon arbeitete, zu schönstem Ausdruck gekommen ist. Wenn man die Landschaft mit ihren Ruinen, die Reste römischer Paläste und Wasserleitungen betrachtet, möchte man glauben, daß erst jetzt die Anregungen, die Dürer auf seiner ersten Reise nach Italien empfangen hatte, lebendig geworden waren. Vielleicht hat aber auch eine Begegnung und eine daraus entsprungene nähere Verbindung mit einem venezianischen Künstler, der sich 1504 in Nürnberg aufhielt, diese Erinnerungen rege gemacht. Es war der Venezianer Jacopo dei Barbari, von den Deutschen Jacob Walch d. h. der Wälsche genannt, der in den Jahren 1503 bis 1508 in Deutschland herumwanderte, in verschiedenen großen Städten und an Fürstenhöfen thätig, bis er zuletzt als Hofmaler der Regentin der Niederlande eine Stellung in Brüssel fand. In der venezianischen Schule aufgewachsen, brachte er nicht nur die Kenntnis eines verfeinerten Kolorits, sondern auch allerhand nützliche Wissenschaften in Proportion und Perspektive mit, die dem grüblerischen Geiste Dürers mächtig imponierten und diesen bald zu einem eifrigen Verehrer des wälschen Malers machten, der sich außerdem noch auf den Kupferstich verstand. Wenn man nur die uns bekannten Gemälde und Kupferstiche des Italieners seiner Beurteilung zu Grunde legt, wird man die Wertschätzung, die Dürer ihm zollt, vielleicht übertrieben finden. Aber die meisten seiner Werke scheinen verloren gegangen zu sein. Auf einem Gebiete ist er jedenfalls ein Bahnbrecher gewesen. Er hat das erste, uns bekannte Stillleben im modernen Sinn des Wortes gemalt (in der Galerie zu Augsburg, Abb. 498), und die feine, bis ins Kleinste gehende Detailmalerei, die er in dem zusammen mit einem Panzerhandschuh aufgehängten Rebhuhn gezeigt hat, ist sicherlich ganz nach dem Geschmack Dürers gewesen, der sich in so subtilen, mit dem Marderpinsel ausgeführten Naturstudien nach Tieren und Pflanzen nicht genug thun konnte. Er war der Natur gegenüber der andächtigste Nachbildner, der auch das Kleinste nicht gering achtete, und dieses intime Naturgefühl ist wohl das Beste, das er von der Wanderschaft und von dem Studium der Schongauerschen Kupferstiche für seine eigene Kunst gewonnen hatte. Auf seinen Wanderungen hat er Gegenden, die ihn besonders fesselten, so treu wiedergegeben, daß wir sie noch jetzt aus seinen Zeichnungen ermitteln können. Wie er sein Auge dabei für unbefangene Naturschilderung gestärkt, zeigt besonders deutlich eine in Wasserfarben gemalte Landschaft aus der Umgebung Nürnbergs, die Drahtziehmühle (Abb. 499). Mit welcher Unbefangenheit er auch sonst schon in dieser Zeit das Leben um ihn herum betrachtete, lernen wir am besten aus einem Kupferstich kennen, der drei Bauern im Gespräch darstellt (Abb. 500). Schongauer hatte auch hier die ersten Anregungen gegeben, und Dürer hat sie aufge-



Abb. 501. Die Kreuzabnahme. Federzeichnung von A. Dürer.
Entwurf zu der Darstellung des nämlichen Gegenstandes in der „Grünen Passion“.
In den Uffizien zu Florenz.



Abb. 502. Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500. Ölgemälde. In der alten Pinakothek zu München.

griffen, mit seiner größeren Kraft das Typische sicher erfassend. Es sind die bereits aufsässig gewordenen Väter jener Söhne, die die Schreckenszeit des Bauernkrieges herbeiführten, dessen Greuel Dürer noch erlebt hat.

Ein Hauptwerk dieser ersten Periode Dürers ist auch die sogenannte grüne Passion (in der Albertina zu Wien), eine Folge von zwölf, auf grünem Papier in Helldunkel ausgeführten Tuschzeichnungen, in denen der Künstler bereits die ganze Kraft seiner auch im Kleinen erschütternden Tragik entfaltet hat (Abb. 501). Nicht minder Großes hat er in dieser Zeit als Bildnismaler geleistet, und es war gewiß eine berechtigte Äußerung des Selbstbewußtseins, daß er sein bestes Können auf sein 1500 gemaltes Selbstbildnis (in der Münchener Pinakothek, Abb. 502) verwendet hat, das in der koloristischen Behandlung, in der Detaillierung des in langen, wohlgepflegten Locken herabwallende Haupthaares, in der Modellierung des Antlitzes und der Hand von gleicher Vollendung ist. Tüchtige Bildnisse dieser ersten Periode sind auch die des Oswald Krell (in der Münchener Pinakothek) und des Kurfürsten Friedrichs des Weisen (im Berliner Museum), die in der scharf plastischen Modellierung und in der Größe der Auffassung deutlich den Einfluß Mantegnas verraten, der auf Dürer während seines ersten italienischen Aufenthalts am stärksten eingewirkt hat, besonders durch seine Kupferstiche. Einige der frühesten Kupferstiche, wie z. B. zwei mythologische, der Raub der Amymone und der große Herkules oder die Eifersucht, und das schöne Blatt mit der Darstellung des verlorenen Sohnes als Schweinehirten zeigen, wie eng sich Dürer in der Technik sowohl wie in Einzelheiten der Charakteristik an sein großes Vorbild angeschlossen hat.

Den unmittelbaren Anlaß zu Dürers zweiter Reise nach Venedig gab ihm ein Auftrag der dortigen deutschen Kaufleute, die von ihm ein Altarbild für ihre Begräbniskirche San Bartolommeo gemalt haben wollten. Ende 1505 machte er sich auf den Weg, und im Anfang des folgenden Jahres begann er die Arbeit, deren Vollendung sich bei der großen Zahl von Figuren, die er darauf anzubringen hatte, und bei der sorgfältigen Art seiner Durchführung bis zum September 1506 hinzog. Das unter dem Namen „Das Rosenkranzfest" berühmte Bild, das den von dem hl. Dominikus begründeten Rosenkranzkultus in poetischer Weise feiert, ist später von Kaiser Rudolf II. angekauft und nach Prag gebracht worden (jetzt im Rudolfinum daselbst), hat aber durch spätere Beschädigungen so schwer gelitten und ist besonders in den Köpfen der Maria und des Kindes so stark übermalt worden, daß man seine ursprüngliche Schönheit nur noch aus wenigen gut erhaltenen Teilen herausfühlen kann (Abb. 503). Vor der thronenden Madonna knieen rechts und links der Papst (Julius II.) und der Kaiser (Maximilian I.). An sie schließen sich zu beiden Seiten andere Andächtige an, vermutlich die Stifter des Bildes, die deutschen Kaufherren in Venedig und ihre Frauen. Im Mittelgrunde rechts, vor einem Baum, hat Dürer sich selbst und seinen Freund Wilibald Pirkheimer dargestellt. Alle Knieende werden von der Madonna, dem Kinde, dem hl. Dominikus und einer Schar von Engeln mit Rosenkränzen beschenkt. Nicht bloß in der Schönheit und dem Reichtum der Komposition, sondern auch in der Farbe suchte Dürer mit den Venezianern zu wetteifern, von denen ihm Giovanni Bellini besonders verehrungswürdig erschien, und der musizierende Engel zu den Füßen der Madonna zeigt, wie geschickt er sich die schönsten venezianischen Motive anzueignen verstand. Wie nahe er den älteren Venezianern im Kolorit gekommen ist, lernen wir aus einem besser erhaltenen Bilde aus dieser Zeit, der ebenfalls 1506 in Venedig gemalten Madonna mit dem Zeisig kennen (jetzt im Berliner Museum). In Venedig entstanden auch der zwölfjährige Jesus, im Tempel lehrend (im Palazzo Barberini zu Rom) und der Christus am Kreuz (in der Dresdener Galerie), ein Meisterwerk in der Feinmalerei wie in der stimmungsvollen Behandlung der Landschaft, das den Einfluß Bellinis am deutlichsten zeigt.

Zu einer vollen Verarbeitung der in Venedig empfangenen Eindrücke mit dem besonderen Wesen seiner Kunst gelangte Dürer erst, nachdem er 1507 in die Heimat zurückgekehrt war. Das echt deutsche Element seiner Kunst, das er nach Venedig mitgebracht, hatte er auch dort nicht preisgegeben. In den Typen seiner Köpfe, besonders der Madonna, und in ihrer tiefsinnigen, seelenvollen Charakteristik war er auch in der fremden Umgebung ein Deutscher geblieben, und dieser deutsche Grundzug seines Wesens gewann nach seiner Rückkehr auch bald wieder in der reichen, mehr bunten als harmonischen Färbung seiner Bilder die Oberhand. Die Deutschen des 16. Jahrhunderts waren viel farbenfreudiger als ihre Nachkommen des 19. Jahrhunderts, und was diesen bunt und unharmonisch erscheint, ist nur der Ausdruck eines hoch entwickelten, weder in Frankreich



Abb. 303. Das Rosenkranzfest (1506). Gemälde von Albrecht Dürer. Im Rudolfinum zu Prag.

noch in England gekannten Farbensinnes gewesen, der heute in deutschen Landen erloschen zu sein scheint. Am längsten hat er sich noch in den Volkstrachten erhalten, die aber auch bereits einem unaufhaltsamen Untergange verfallen sind.

An Leuchtkraft und Tiefe hat Dürers Kolorit in Venedig unzweifelhaft gewonnen, und auch sein Geschmack war erheblich geläutert worden, sowohl in der Bildung nackter Körper wie in der Behandlung der Gewänder, deren Faltenwurf sich mehr und mehr von der knittrigen Kleinlichkeit der gotischen Zeit entfernte und allmählich zu einem großen Stile überging. Diese Umwandlung läßt sich am besten an den Gemälden verfolgen, die Dürer in der Zeit von 1507—1511 auszuführen bekam. An ihrer Spitze stehen die beiden Tafeln mit Adam und Eva (jetzt im Palazzo

25*



Abb. 504. Studie zu den Händen eines betenden Apostels für das Hellersche Altarbild. Zeichnung von A. Dürer. In der Albertina zu Wien.

Pitti zu Florenz), anscheinend im Auftrage des Nürnberger Rates gemalt, „die vollendetsten nackten Menschengestalten, welche die Kunst des Nordens bis dahin hervorgebracht." Damit wollte Dürer zeigen, wie er sich die menschliche Schönheit in ihrer Vollkommenheit dachte, nicht als das Erzeugnis von Messungen, von Berechnungen der Normalproportionen und anderen theoretischen Studien, sondern als eine freie künstlerische Schöpfung, die aus dem Studium zahlreicher schöner Menschenkörper hervorgegangen ist, aus denen der Künstler die besten Einzelheiten mit Geschmack auswählte. Seine Kenntnis des menschlichen Körpers zu erproben, fand Dürer auch Gelegenheit in einem zweiten Bilde, das ihm Kurfürst Friedrich der Weise übertragen hatte: der Marter der Zehntausend unter König Sapor II. (jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien). Das Thema war überaus unerquicklich, Dürer hat aber in der Schilderung dieses „Massenjammers" wenigstens in den Einzelnheiten ein großes Können gezeigt, wenn es ihm auch nicht gelungen ist, die unübersehbare Figurenfülle zu einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen. Das ist ihm unvergleichlich besser in zwei anderen Meisterwerken dieser Zeit geglückt, dem großen, für den reichen Tuchhändler Jakob Heller in Frankfurt a. M. gemalten Altarbilde mit der Himmelfahrt der Maria in der Mitte (1509) und dem berühmten „Allerheiligenbild", das Dürer für die Kapelle des Landauerklosters, eines Altersversorgungshauses, im Jahre 1511 gemalt hat (jetzt in der kaiserlichen Galerie zu Wien). Nach Dürers eigener Versicherung in seinen noch erhaltenen Briefen an Heller hat er auf kein anderes Werk soviel Fleiß, Mühe und Kosten verwendet wie auf den Frankfurter Altar, zu dem außer dem Mittelbilde noch acht Darstellungen auf den Flügeln, darunter die Bildnisse des Stifters und seiner Gattin, gehörten. Die Flügel haben nach Dürers Zeichnungen seine Gehilfen ausgeführt; die Himmelfahrt Mariä hat er aber ganz eigenhändig gemalt, und gerade sie ist, ein für die deutsche



Abb. 505. Die Anbetung der hl. Dreifaltigkeit (1511). Gemälde von A. Dürer. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Kunst unersetzlicher Verlust, durch Feuer zerstört worden, durch einen Brand in der kurfürstlichen Residenz zu München, wohin sie durch Kurfürst Maximilian von Bayern, der das Bild 1615 von den Mönchen des Dominikanerklosters in Frankfurt gekauft hatte, überführt worden war. Neben den Flügeln hat sich eine Kopie des Mittelbildes von Paul Juvenel im städtischen Museum zu Frankfurt erhalten. Weniger nach ihr als aus den zahlreichen Vorstudien, die Dürer für dieses Bild gemacht hat, können wir die Größe des Verlustes ermessen. Für jeden Kopf, für die Gewänder, für die Hände (Abb. 504), überhaupt für jede wichtige Einzelnheit hat er Studien von einer Sorgfalt gemacht, wie sie nach ihm nur noch Adolf Menzel geleistet hat. Welch eine gewaltige, wahrhaft monumentale Wirkung muß danach das vollendete Gemälde geübt haben!

Ein glücklicher Stern hat dagegen über dem Allerheiligenbilde gewaltet, das in seiner ursprünglichen Farbenpracht erhalten ist. Trotz seines kleinen Umfanges kann es als ein geistiges Seitenstück zu Raffaels Disputa bezeichnet werden; denn es versinnlicht ein Dogma der christlichen Kirche, die Verehrung der heiligen Dreifaltigkeit durch Chöre von Engeln, Heiligen, Seligen und Vertretern der irdischen Welt mit Kaiser und Papst an der Spitze, die, zwar in drei Reihen geteilt, aber doch meisterlich zu einer harmonischen Einheit zusammengefaßt, über der Erde schweben, auf der nur als einziger Vertreter der demütigen, noch nicht solcher Offenbarungsgnade teilhaftig gewordenen Menschheit der Meister des Bildes selbst, Dürer, zurückgeblieben ist, aber doch auch mit gerechtem Stolz auf die Tafel weisend, die seine Urheberschaft feststellt (Abb. 505).



Abb. 506. Aus dem Marienleben: Joseph als Zimmermann und Maria, das Kind wiegend. Holzschnitt von A. Dürer.

Es war der letztere größere Auftrag, der dem Künstler zu teil geworden, und darum mußte er für die nächsten Jahre seinen Erwerb in der Ausführung von Kupferstichen, von Zeichnungen für den Holzschnitt und in allerlei kleinen Nebenarbeiten suchen, die ihm über die Zeit der Not hinweghalfen. Im Jahre 1511 brachte er zunächst seine drei großen Holzschnittwerke auf den Markt, die bereits 1496—98 ausgeführten Blätter zur Offenbarung St. Johannis, das noch vor der zweiten venezianischen Reise begonnene und zum größten Teil auch vollendete Marienleben in 20 Blättern, worin er die Kindheit, das Wirken und Leiden Jesu im Spiegel des deutschen Familienlebens gezeigt und dabei besonders in den Idyllen



Abb. 507. Der Schmerzensmann. Holzschnitt von A. Dürer. Titelblatt zu dem Holzschnittwerk „Die große Passion".



Abb. 508. Die heilige Dreifaltigkeit (1511). Holzschnitt von A. Dürer.

aus der Jugend des Heilands einen köstlich-naiven Humor entfaltet hat (Abb. 506), und die sogenannte große Passion, in der er die Leidenszeit Christi auf 20 Blättern mit höchstem tragischen Pathos geschildert hat (Abb. 507). In solchen Bilderreihen, zu denen später noch die sogenannte kleine Passion (in 37 Blättern), ein Erbauungsbuch für das Volk und darum auch schlichter im Tone der Darstellung, hinzukam, und in zahlreichen Einzelblättern, unter denen die heilige Dreifaltigkeit von 1511 das großartigste ist (Abb. 508), mußte Dürer die Fülle der Gedanken ausgeben, die damals seine Seele erfüllten. Kunstsinnige Fürsten, denen zugleich die zur Befriedigung ihrer Kunstliebe nötigen Mittel zur Verfügung standen, gab es damals in Deutschland nicht. Kaiser Maximilian, dem es an Verständnis für Kunst und Künstler nicht gebrach, mußte sich bei seinen ewigen Geldnöten damit begnügen, die großen Kunstunternehmungen, die er zu seiner und seiner Familie Verherrlichung plante, in dem billigsten Darstellungsmittel, in Holzschnitt ausführen zu lassen. Statt aber dabei wenigstens den Künstlern volle Freiheit zu gewähren, ließ er von seinen gelehrten Beratern Programme aufstellen, die von den Künstlern die Gestaltung dunkler und schwülstiger Allegorien verlangten. Was Dürer, dem Kaiser Maximilian besonders zugethan war, in solchen Programmarbeiten — der Ehrenpforte Kaiser Maximilians, einem aus 92 Tafeln zusammengesetzten Blatte kolossalen Umfanges, und dem nicht viel weniger umfangreichen Triumphzuge des Kaisers — geleistet hat, gehört zu seinen unerfreulichsten Schöpfungen. Unvergleichlich fesselnder sind seine gezeichneten, in Kupfer gestochenen und in Holz geschnittenen Bildnisse des Kaisers und vor allem die köstlichen Randzeichnungen in Feder und Tusche, mit denen er das Gebetbuch Maximilians (jetzt in der Hofbibliothek zu München) geschmückt hat. Auf diese Zeichnungen hat Dürer den ganzen Reichtum seiner Erfindungskraft, seines Humors, seiner Freude an der Natur und seiner Kenntnisse von der Tier- und Pflanzenwelt ergossen.



Abb. 509. Ritter, Tod und Teufel (1513). Kupferstich von A. Dürer.

In diese Zeit regster Thätigkeit fallen auch jene drei großen, in den Jahren 1513 bis 1514 entstandenen Kupferstiche, die gewiß in engem geistigen Zusammenhange stehen, aber bisher jeder überzeugenden Deutung getrotzt haben: der furchtlos mit Tod und Teufel seine Straße ziehende Ritter (Abb. 509), das durch die Inschrift als „Melancholia" bezeichnete, geflügelte Weib, das sich, von

wissenschaftlichen Instrumenten umgeben, forschender Betrachtung hingiebt, und der heilige Hieronymus in seiner Studierstube, der vielleicht als das Sinnbild des ruhig fortarbeitenden Gelehrten aufzufassen ist (Abb. 510). Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Dürer in diesen Blättern vieles von den Früchten seines Nachdenkens über die Rätsel des Menschendaseins, einen großen Teil seiner Weltweisheit hineingelegt hat. Die Ergebnisse seiner emsigen Thätigkeit waren nicht so lohnend als er erwarten durfte. Er hatte unablässig mit Fälschern und Betrügern zu kämpfen, die seine Kupferstiche und Holzschnitte trotz des durch kaiserliches Privilegium gewährten Schutzes nachbildeten und selbst in Nürnberg feilboten, wogegen er mehrere Male die Polizeigewalt des Rates anrufen mußte. Um wenigstens in einem Lande die Früchte seiner Arbeit selbst genießen zu können, unternahm er im Juli 1520 eine Reise nach den Niederlanden, reich versehen mit Abdrücken seiner Bücher in Holzschnitt und Kupferstich und seiner Einzelblätter, die er dort verkaufte, oft aber auch, weil der Sinn des Künstlers und Sammlers mächtiger in ihm war als der Erwerbssinn, gegen Arbeiten anderer Künstler und gegen allerlei Kuriositäten eintauschte. Überall wurde er mit hohen Ehren aufgenommen; wo ihm aber Gastfreundschaft erwiesen wurde, vergalt er sie in seiner vornehmen Gesinnung durch Bildniszeichnungen, von denen uns noch viele erhalten sind. Sie zeigen, wie Dürer mit Leonardo da Vinci geistig eng verwandt war. Das Charakteristische, namentlich da, wo es sich zu Absonderlichem und Außergewöhnlichem neigt, reizte Dürer unendlich mehr als die normale Erscheinung des Durchschnittsmenschen. Einen Greis von 93 Jahren hat er mit einer Genauigkeit, Feinheit und Andacht gezeichnet, die ihm das schönste Mädchen seiner Zeit schwerlich abgezwungen hätte.



Abb. 510. Der heilige Hieronymus (1514). Kupferstich von A. Dürer.



Abb. 511. Bildnis des Hieronymus Holzschuher. Gemälde von A. Dürer. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Als Bildnismaler hat denn auch Dürer nach seiner Rückkehr in die Heimat sein Höchstes geleistet. Zwei Jahre vor seinem Tode (1526) schuf er seine beiden Meisterwerke: die Bildnisse des Jakob Muffel und des Hieronymus Holzschuher, zweier mit Dürer befreundeter Ratsherren, von denen der letztere ein Anhänger der reformatorischen Bewegung war (Abb. 511). Es ist wahrscheinlich, daß auch der frommgläubige Maler, der Schöpfer des „Marienlebens", dieser Bewegung mit lebendiger Teilnahme folgte, um so mehr als sie in ihren Anfängen nur auf die Abschaffung gewisser Mißbräuche gerichtet war. Der Madonnenkultus war einem männlicher gewordenen Zeitalter allmählich zum Überdruß geworden, man sehnte sich nach einer Erbauung und Erhebung durch Beispiele

stolzer Kraft, und aus dieser Erwägung ist wahrscheinlich auch in Dürer der Gedanke zur Darstellung von vier Aposteln auf zwei Tafeln ergangen, dem wir das großartigste Meisterwerk Dürerscher Kunst verdanken. Nach alter Deutung sind in diesen vier Gestalten, die in ihrer monumentalen Auffassung zugleich den Höhepunkt der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts bezeichnen, nicht nur die vier, für die reine Lehre Christi wirksamsten Apostel — auf der einen Tafel Paulus und Markus (Abb. 512), auf der anderen Johannes und Petrus —, sondern auch die vier Temperamente geschildert, die nach der psychologischen Kenntnis des Mittelalters für den Charakter und das Seelenleben des Menschen bezeichnend sind: das sanguinische und cholerische in Markus und Paulus, das melancholische und phlegmatische in Johannes und Petrus.



Abb. 512. Die Apostel Paulus und Petrus. Gemälde von A. Dürer. In der alten Pinakothek zu München.

Dürer hat diese beiden Tafeln aus dem innersten Bedürfnis seines Herzens heraus gemalt, so daß sie wohl als sein Testament „als Mensch, Patriot und evangelischer Christ“ gelten können. Auch diese beiden Tafeln sind, wie jene Bildnisse, im Jahre 1526 vollendet worden, und damit scheint das künstlerische Schaffen Dürers seinen Abschluß in höchster Anspannung seiner geistigen Kräfte und seines technischen Könnens gefunden zu haben. Die zwei Jahre, die ihm noch bis zu seinem frühen, am 6. April 1528 erfolgten Tode blieben, hat er fast ausschließlich seiner schriftstellerischen Thätigkeit, der Beendigung und Drucklegung theoretischer Schriften gewidmet, die sich nicht bloß mit seiner Kunst, sondern auch mit dem Festungsbau, mit Belagerungsmaschinen, mit Musik, Gymnastik und anderen Dingen befaßten. An Universalität des Geistes darf er sich also mit Leonardo da Vinci messen, mit dem er auch in seiner Grundanschauung, die von der Natur als der obersten Lehrmeisterin der Kunst ausgebt, verwandt ist. Von seinem Hauptwerke, einer auf Grund zahlreicher Messungen aufgestellten Proportionslehre, hat er selbst nur den ersten Teil herausgegeben, die drei anderen Bücher erschienen erst, von seinen Freunden druckfertig gemacht, nach seinem Tode. Fast zwei Jahrhunderte lang hat dieses auch in fremde Sprachen übersetzte Werk als maßgebendes Lehrbuch in hohem Ansehen gestanden.

Um eine Werkstatt zu unterhalten, in der wie bei Wolgemuth die Gehilfen und Schüler aus- und eingingen, fehlte es Dürer an dauernden Aufträgen. Als seine Schüler und Mitarbeiter sind eigentlich nur zwei namhafte Künstler bezeugt: Hans Leonhard Schäufelein (geb. um 1480 in Nürnberg, gest. 1540), der alles, was er seinem Meister absehen konnte, ins Handwerksmäßige vergröberte, trotzdem aber nach seiner Übersiedlung nach Nördlingen, weil er dort der erste war, eine umfangreiche Thätigkeit als Maler und Zeichner für den Holzschnitt entfalten konnte, und der ungleich feiner organisierte und begabtere Hans von Kulmbach (1475—1522), dessen beide Hauptwerke, eine Anbetung der Könige im Berliner Museum und der Tuchersche Altar mit Maria zwischen Barbara und Katharina in der Sebalduskirche zu Nürnberg erkennen lassen, daß er außer dem Einfluß Dürers in der Charakteristik der Köpfe und in der anmutigen Bildung der weiblichen Gestalten im Kolorit auch den der Venezianer vermutlich durch Jacopo de' Barbari empfangen hat. Trotz des eng begrenzten Kreises der Werkstatt Dürers hat er aber doch durch seine Werke, vornehmlich durch seine Kupferstiche und Holzschnitte auf alle jüngeren Künstler Nürnbergs und darüber hinaus auf Künstler am Oberrhein, besonders in Straßburg, eingewirkt.

Unter den Nürnberger Künstlern, die sich besonders eng an Dürer angeschlossen haben, sind Georg Pencz (1500—1552) und die Brüder Hans Sebald (1500—1550) und Barthel

Beham (1502—1540) hervorzuheben, die sich im Gedächtnis der Nachwelt vornehmlich durch ihre Kupferstiche in kleinem Format erhalten haben, wonach sie von den Sammlern als „Kleinmeister" registriert worden sind. Durch diese Kupferstiche, namentlich durch solche ornamentalen Inhalts, die als Vorlagen für Goldschmiede und andere Metallarbeiter, für Töpfer, Holzschnitzer u. s. w. gedient haben, sind sie die Hauptverbreiter des italienischen Renaissancestils in Deutschland geworden, während sie andererseits das volkstümliche Element in Dürers Kunst, namentlich in Schilderungen aus dem Leben der Zeit, weiter ausbildeten und nach und nach durch ihre kleinen Blätter in Kupferstich und Holzschnitt über ganz Deutschland verbreiteten. Eng miteinander befreundet, haben sich diese Volkskünstler öffentlich zu religiösen und politischen Anschauungen bekannt, die, aus dem Bauernkriege erwachsen, über vernünftige Forderungen hinweg auf Atheismus und Anarchismus hinausliefen und darum vom Nürnberger Rat hart bekämpft wurden. Sie wurden 1524 aus Nürnberg verbannt und mußten ihr Brot in der Fremde suchen. Der begabteste, Barthel Beham, fand später ein Unterkommen am herzoglich bayerischen Hofe in München, wo er besonders als Bildnismaler thätig war, aber auch ein figurenreiches Geschichtsbild, die Auffindung des Kreuzes Christi durch die heilige Helena und die Auferweckung einer Toten durch Auflegen des Kreuzes



Abb. 513. Die Kreuzesfindung. (In Gegenwart der Kaiserin Helena wird eine Tote durch Auflegen des Kreuzes Christi erweckt.) Von Barthel Beham. In der Kgl. Pinakothek zu München.

darstellend (1530, in der Münchener Pinakothek, Abb. 513), malte. Dieses Bild zeigt, daß er mit der Art Dürers das venezianische Kolorit zu verbinden suchte, und auch die Architektur des Hintergrundes, der Marktplatz einer römischen Stadt, läßt ebenso wie seine Kupferstiche (Abb. 514) erkennen, daß er bereits Fühlung mit der italienischen Renaissance gewonnen hatte, die später noch enger wurde, als er selbst nach Italien ging, wo er auch gestorben ist. Sein Bruder Hans Sebald scheint meist nur in Kupfer gestochen und für den Holzschnitt gezeichnet zu haben, obwohl er auch als Maler einen feinen koloristischen Sinn besessen hat, wie das einzige erhaltene Ölgemälde von seiner Hand, eine Tischplatte mit Scenen aus dem Leben Davids (im Louvre zu Paris) beweist. Als Kupferstecher und Zeichner stand er ganz unter dem Einflusse seines Bruders, nur daß er bisweilen derber war und sich kein Gewissen daraus machte, mit lüsternen Darstellungen auf die niedrigen Triebe der Menge zu spekulieren. Um 1530 fand er Beschäftigung in Frankfurt am Main, wo er für den betriebsamen Buchdrucker Egenolff zahlreiche Werke, insbesondere Bibeln, mit Illustrationen schmückte, die dem Verständnis des Volkes glücklich angepaßt waren. Auch das Heiligste war genrehaft behandelt, und seine Darstellungen aus dem Leben der Kleinbürger und Bauern (Abb. 515 u. 516), der Landsknechte und der fahrenden Leute, die er aus den von Dürer gelieferten Vorbildern mit breitem, täppischem Humor entwickelte, sind unschätzbare Dokumente zur Sitten-



Abb. 514. Madonna am Fenster. Kupferstich von Barthel Beham.

geschichte seiner Zeit. Trotz einer überaus reichen Produktion ist Hans Sebald Beham als Künstler auf keinen grünen Zweig gekommen. Er beschloß sein Leben als Gastwirt, erst fünfzig Jahre alt.

Nicht viel besser ist es dem dritten der gegen den Nürnberger Rat rebellisch gewordenen Maler, Georg Pencz, ergangen, obwohl er viel konnte. Als Kupferstecher ist er fast ebenso fruchtbar gewesen wie die beiden Beham, er hat sich auf dekorative Malereien verstanden, die auch den Beifall der Zeitgenossen fanden, und er hat Bildnisse gemalt, deren hohe Vortrefflichkeit wir noch jetzt bewundern können, da sich noch mehrere davon erhalten haben. Diese Fähigkeiten schützten ihn aber nicht vor Not und Trübsal, und er sah sich bald nach seiner Verbannung genötigt, den Nürnberger Rat um Gnade zu bitten, die ihm auch gewährt wurde. Aber die Zeit, wo es für jeden Künstler eine Lust war, in Nürnberg zu leben, war vorüber, und darum mußte sich auch Pencz bald wieder auf die Wanderschaft machen, um sein Heil auswärts zu suchen. Er war noch eine Zeit lang in Breslau thätig und ist in Leipzig gestorben.

Zu den von Dürer beeinflußten „Kleinmeistern“ werden auch der Westfale Heinrich Aldegrever (geb. 1502 in Paderborn, gest. um 1555 in Soest) und Albrecht Altdorfer (um 1475—1538) gezählt. Aldegrever hängt aber nur in seinen Kupferstichen, unter denen die sittenbildlichen Darstellungen, besonders die drei Reihen von Hochzeitstänzern und die Ornamentstiche die bedeutendsten sind, mit Dürer zusammen. Als Maler von Altarwerken und Bildnissen ist er aber ein Nachfolger der älteren westfälischen Schule, der die Menschen seiner Umgebung genau so trocken, nüchtern und pedantisch wiedergab, wie sie in Wirklichkeit gewesen sein mögen. Im Vergleich mit ihm ist Altdorfer ein Dichter, in seinen Landschaften sogar ein Romantiker. Seit 1505 in Regensburg ansässig, ist Altdorfer, ein vielseitiger Künstler, dort auch als Stadtbaumeister thätig gewesen und hat mehrere gemeinnützige Bauten, wenn auch ohne künstlerisches Verdienst, ausgeführt. Er hat Altarwerke, kleine Andachtsbilder (Ruhe auf der Flucht, in der Berliner Galerie), allegorische Darstellungen und sogar Schlachtenbilder (Schlacht von Arbela, in der Münchener Pinakothek), gemalt, aber immer, wo es anging, mit Betonung der Landschaft, die ihm das Liebste war. Als Landschaftsmaler hat er sich dann noch besonders in Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und besonders in Zeichnungen bewährt, die, in phantastischer Art die Poesie deutscher Wälder mit rankenden Pflanzen und hängendem Moos schildernd, in ihrer koloristischen Erscheinung auf die Wirkungen des Helldunkels berechnet sind (Abb. 517).

Diese damals in Deutschland noch wenig bekannte und geübte Malweise soll durch Matthias Grünewald aus Aschaffenburg (um 1475 bis 1525), der dort und in Mainz thätig war, eingeführt worden sein. Von den Zeitgenossen hoch gerühmt, ist er für uns eine noch rätselhafte Persönlichkeit, die nur nach seinem einzigen beglaubigten Werke, dem für die Antoniterkirche in Isenheim im Elsaß gemalten Altar (jetzt im Museum zu Colmar), beurteilt werden kann. Das Mittelbild ist noch in Holzschnitzerei ausgeführt. Auf den Innen- und Außenseiten der Flügel hat aber Grünewald soviel koloristische Reize und Lichteffekte entfaltet, wie



Abb. 515. Die Dorfhochzeit. Kupferstich von H. S. Beham.

kein Künstler seiner Zeit. Man sieht die Heiligen Antonius, Sebastian und Paulus, die Verkündigung Mariä, die Geburt und die Auferstehung Christi, und dieses alles so durchaus auf Helldunkelwirkungen gemalt, daß man allerdings berechtigt ist, diesen wunderbaren Künstler, der damals in Deutschland einzig war und auch von einem späteren Geschichtsschreiber als „melancholischer Sonderling“ charakterisiert wurde, den „deutschen Correggio“ zu nennen (Abb. 518).

Wenn er wirklich der Neuerer gewesen ist, wird man auch den aus dem Elsaß stammenden Hans Baldung mit dem Beinamen Grien (um 1475—1545) zu seinen Schülern oder Nachahmern zählen müssen, da dieser als Maler und Zeichner für den Holzschnitt auf dieselben Licht- und Helldunkelwirkungen ausgegangen ist wie Grünewald. In nicht weniger engem Zusammenhang hat Hans Baldung aber auch mit Dürer gestanden, dessen Gehilfe in Nürnberg er eine Zeit lang gewesen zu sein scheint. Nicht bloß seine Art der Naturanschauung und vieles Äußerliche in Zeichnung und Komposition, sondern auch seine ganze geistige Richtung war mit der Dürerschen eng verwandt, namentlich seine gemütvolle Auffassung deutschen Familienlebens im Spiegel heiliger Geschichten. Auch an Größe der Auffassung ist er Dürer nahe gekommen und an Schönheitsgefühl hat er ihn sogar bisweilen übertroffen, was sich zum Teil aus seiner schwäbischen Stammesart, zum Teil aus italienischen Einflüssen erklärt. Das große malerische Hauptwerk seines Lebens ist der Hochaltar im Münster zu Freiburg in Baden, ein vielteiliges Bilderwerk nach mittelalterlicher Art mit der Krönung der Maria und den zwölf Aposteln in der Mitte und den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und der Flucht nach Ägypten auf den inneren Flügelseiten. Auch ein zweites Hauptwerk des Künstlers, ein Altarbild mit der Anbetung der Könige in der Mitte (im Berliner Museum, Abb. 519) ist bezeichnend für seine Fähigkeit, Kraft der Charakteristik mit durchaus malerischer Auffassung zu vereinigen. Ein besonderes Element seiner Kunst ist seine Neigung zum Phantastischen und Dämonischen. Nachdem die Pest und andere epidemische Krankheiten der europäischen Menschheit seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die unent-



Abb. 516. Der Fahnenträger und der Tambour. (Aus dem Bauernkrieg.) Von H. S. Beham.


Abb. 517. Landschaft mit dem heiligen Georg. Von Albrecht Altdorfer. In der alten Pinakothek zu München.

rinnbare Gewalt des Todes zu einer beständigen Mahnung, immer an das Jenseits zu denken, gemacht hatten, bemächtigte sich auch die Phantasie der Künstler dieses unheimlichen Gegenstandes. Aus mittelalterlichen Schaustellungen, die ursprünglich nur Bußfertige zur Einkehr bringen sollten, aber sich schließlich zu allgemeinen Volksbelustigungen auswuchsen, waren die „Totentänze" entstanden, Reigentänze von Paaren, dessen einen Partner immer ein Skelett, der Repräsentant des Todes, bildete. Die Dominikanermönche scheinen die Schrecken des Todes in ihren Predigten besonders drastisch ausgemalt zu haben; denn an den Mauern ihrer Klöster waren solche Totentänze beliebte Darstellungen, die die Vorübergehenden beständig daran erinnern sollten, daß der Mensch „mitten im Leben vom Tode umrungen" ist und daß er darum zeitig daran denken müsse, für sein Seelenheil zu sorgen.



Abb. 518. Die Geburt Jesu. Von Matthias Grünewald. Im Museum zu Colmar i. E.

Dieser Gedankengang hat Albrecht Dürer und namentlich auch Hans Holbein d. J., die dabei gar nicht daran dachten, Stoff für die Zuchtmittel der Kirche zu liefern, die Anregungen zu einigen Meisterschöpfungen gegeben, und ihnen hat sich auch Hans Baldung mit zwei Bildern (jetzt im Museum zu Basel) angereiht, auf denen Frauen in blühender Körperschönheit dargestellt sind, die, plötzlich vom Tode erfaßt und umarmt, kraftlos dahinsinken. In der Bildung dieser weiblichen Gestalten erweist sich Hans Baldung als Meister feinen Naturstudiums, das auch durch seine zahlreichen Zeichnungen beglaubigt wird.

B. Hans Holbein der Jüngere.

Neben Dürer der zweite, gleich hochstehende Großmeister des 16. Jahrhunderts in Deutschland, ist Hans Holbein doch im Gegensatz zu diesem der eigentliche Maler der deutschen Renaissance, weil er sich von der mittelalterlichen Überlieferung frei zu

machen wußte und zuletzt zu der völlig objektiven Nachahmung der Natur, zur Entäußerung jeder künstlerischen Willkür, die dem Gegenstand zu gunsten individueller Anschauung Gewalt anthat, gelangte. Im Jahre 1497 zu Augsburg geboren, war er freilich, um ein Vierteljahrhundert jünger als Dürer, bereits ein Sohn der neuen Zeit und hat auch, weil er schon als Achtzehnjähriger auf die Wanderschaft ging, frühzeitig seinen Blick für die Kunst anderer Länder geübt. In Basel, wo er seit 1515 thätig war, hat er als Zeichner für den Holzschnitt gearbeitet, vornehmlich zur Illustration von Werken antiker Schriftsteller, und dadurch wurde er zuerst mit dem klassischen Altertum vertraut, dessen Kenntnis dem ungelehrten Künstler auch noch durch die Baseler Humanisten näher gebracht wurde. Holbein sah in der antiken Kunst ein höheres Schönheitsideal, dem er nachzugehen suchte, indem er wenigstens über die Alpen bis nach Oberitalien wanderte. Dort hat er sich erst mit der italienischen Renaissancekunst vertraut gemacht und seine Studien dann in Basel und Luzern verwertet. Er hat nach südländischer Sitte in diesen Städten ganze Häuserfronten bemalt, mit einer Scheinarchitektur, die von allegorischen Figuren, von Einzelgestalten und figurenreichen Scenen aus dem Volksleben staffiert war. Diese Fassadenmalereien sind aber ebenso zu Grunde gegangen, wie des Künstlers spätere Wandgemälde im Rathaussaale zu Basel. Nach den Entwürfen und den spärlichen Resten der letzteren läßt sich aber sagen, daß die untergegangenen Werke den Flächen, die sie schmücken sollten, mit meisterhaftem Verständnis für die Raumbedingungen in ihrer Komposition angepaßt waren.



Abb. 519. Die Anbetung der Könige. Von Hans Baldung Grien. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Von 1519 bis 1526 war Hans Holbein wieder in Basel thätig, und in dieser Zeit entstand die größte Zahl seiner religiösen Bilder. Trotzdem fühlte er sich nicht sicher genug, um Basel allein seine künstlerische Zukunft anvertrauen zu können. Sein Sinn verlangte nach einem weiteren Wirkungskreise, und den suchte er, als er 1526 nach London reiste. Nach zweijähriger Thätigkeit, die ihm vornehmlich durch die deutschen Kaufleute in London eröffnet wurde, glaubte er dort den richtigen Boden für seine Kunst gefunden zu haben. Seine Verpflichtung gegen den Rat, der die Vollendung der Wandgemälde im Saale des Rathauses verlangte, rief ihn nochmals

nach Basel zurück, wo er fast vier Jahre lang aufgehalten wurde. Im Sommer 1532 nach London zurückgekehrt, eroberte er sich bald die Stellung, die ihm in der Heimat versagt worden war. Seit 1536 Hofmaler des Königs Heinrich VIII., hat er im Dienst dieses Fürsten und aller englischen Edelleute, die zum Hofe gehörten, eine höchst ergiebige und ersprießliche Thätigkeit entfaltet, nicht allein als Bildnismaler, sondern auch als Schmuckkünstler im weitesten Sinne des Wortes, indem er dekorative Wandmalereien und Entwürfe für Gefäße und Geräte in Edelmetall, für Schmucksachen, Prunkwaffen, Standuhren u. dgl. m. anfertigte, in denen sich die Kunst der deutschen Renaissance am glänzendsten und selbständigsten gezeigt hat. Ohne Basel und seine dort zurückgelassene Familie noch einmal wiedergesehen zu haben, starb er plötzlich im Spätherbst 1543 an der Pest.

In seinen frühesten uns bekannten Bildern, einer Kreuztragung in der Galerie zu Karlsruhe und in acht auf einer Tafel gemalten Scenen aus der Passion (im Museum zu Basel) steht Holbein noch ganz im Banne jener naturalistischen Anschauung, die er von seinem Vater kennen gelernt hatte. Nach seiner Wanderung durch Oberitalien, die ihn vermutlich nach Mailand, vielleicht auch bis nach Venedig geführt hat, trat aber ein Umschwung in seiner Kunstanschauung ein, der den ererbten Naturalismus mit einem in Deutschland bis dahin noch unbekannten Schönheitsgefühl durchdrang, das sich in den prächtigen Heiligengestalten auf den für den Münster gemalten Orgelflügeln (jetzt im Museum zu Basel), in dem Abendmahl, auf dem der Christuskopf in der Hoheit der Auffassung mit dem Leonardos verwandt ist (ebenfalls im Museum zu Basel), und ganz besonders in der Madonna von Solothurn offenbart (im Museum daselbst, Abb. 520). Es ist das deutsche Seitenstück zu Giorgiones Madonna von Castelfranco, in der Komposition wie im Aufbau verwandt mit dieser, aber in der Beseelung der Köpfe doch wieder ganz deutsch. Die thronende Madonna wird von zwei Heiligen umgeben, dem Bischof Ursus und dem römischen Kriegsmann Martinus, den Holbein in die Rüstung der Ritter seiner Zeit gesteckt hat. An geschichtliche Treue dachte man damals zum Glück nicht, sondern man zeigte die Gestalten der Legende und Geschichte mit fröhlicher und frischer Unbefangenheit im Spiegel der Zeit, und wo Holbein das Leben seiner Zeit mit unbefangenen Augen ansah und wiedergab, hat er immer ein überzeugendes Bild lebendiger Wirklichkeit geschaffen. Mit der Arbeitskraft, die nur die Unverdrossenheit jugendlicher Schaffenslust gewährt, hat er vor und nach seiner italienischen Wanderung bis 1526 eine kaum übersehbare Fülle von Malereien und Zeichnungen jeglicher Art geliefert, Bildnisse und Bildniszeichnungen, Zeichnungen für Holzschnitte zu Bücherillustrationen, Entwürfe zu Fassadenmalereien, Glasfenstern (Abb. 521) u. dgl. m., und er hat sogar nicht verschmäht, einem Schulmeister ein Aushängeschild zu malen, das ihm kleine und große Bildungsbedürftige anlocken sollte. Auch der Rat von Basel vertraute Holbein, wahrscheinlich auf Empfehlung des Bürgermeisters Jacob Meyer, eine wichtige Arbeit an, die Ausschmückung des großen Ratssaales mit Wandgemälden, die die vornehmsten Bürgertugenden, namentlich die Unbestechlichkeit der Rechtspflege, verherrlichen sollten. Bis auf einige Köpfe (im Museum zu Basel aufbewahrt) sind diese Wandgemälde zu Grunde gegangen, aber die erhaltenen Entwürfe, namentlich die zu den letzten Bildern: Rehabeam, die Abgesandten des Volkes zornig abweisend (Abb. 522) und die Begegnung Sauls mit Samuel, lassen noch erkennen, daß Holbein auch die Begabung für den monumentalen Stil besaß, die sonst unter den deutschen


Abb. 520. Die Madonna von Solothurn. Von Hans Holbein d. J. Im Museum zu Solothurn.

Malern seiner Zeit nur sehr selten anzutreffen ist.



Abb. 521. Entwurf zu einem Glasfenster. Von Hans Holbein d. J. Tuschzeichnung im Museum zu Basel.

Jener Bürgermeister Jacob Meyer hatte frühzeitig Holbeins Bedeutung erkannt und sich und seine Frau von ihm malen lassen. Die gemalten Bildnisse wie die gezeichneten Naturstudien dazu sind erhalten, die ersten Proben jenes objektiven Stils der Bildnismalerei, dessen Begründer Holbein war und der heute noch ein unübertroffenes Muster jener Gattung der Bildnismalerei ist, bei der sich der Maler der darzustellenden Persönlichkeit so vollkommen unterordnet, daß seine eigene Persönlichkeit zurücktritt. Mit der Objektivität in der Wiedergabe aller Äußerlichkeiten verbindet sich aber ein psychologischer Scharfblick, der tief in das Innere eines menschlichen Herzens zu dringen vermag, und diese Fähigkeit, die Holbein in unbeschränktem Maße besessen hat, unterscheidet ihn von niederländischen und französischen Malern, die wohl das Äußerliche mit annähernd gleicher Feinmalerei wiederzugeben verstanden, denen aber der Blick in das Innere der Menschen versagt war. Als Bildnismaler ist Holbein trotz der ihm an Mannigfaltigkeit blendenden Kolorits überlegenen Italiener der größte Psychologe des 16. Jahrhunderts gewesen, und es ist nur zu bedauern, daß er in seiner Heimat nur wenige Männer, die ihre Zeit bewegt haben, malen durfte. Wie er es



Abb. 522. König Rehabeam und die Abgesandten des Volkes. Entwurf zu einem Wandgemälde im Baseler Rathaus (1530) von Hans Holbein d. J. Tuschzeichnung im Museum zu Basel.



Abb. 523. Bonifacius Amerbach. Von H. Holbein d. J. Ölgemälde im Museum zu Basel. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. u. Paris.)

gekonnt hätte, ersehen wir aus den meisterlichen Bildnissen des Baseler Humanisten Bonifacius Amerbach, eines still für sich lebenden, feinsinnigen Gelehrten (Abb. 523) und des Erasmus von Rotterdam, der Holbein in Basel kennen und schätzen gelernt hatte. Holbein trat sogar in ein enges Verhältnis zu dem berühmten Gelehrten, dessen Ruhm damals durch alle Lande klang, und ein kostbares Denkmal dieser geistigen Gemeinschaft ist uns in einem für den persönlichen Gebrauch von Erasmus bestimmten Exemplar seiner lateinisch geschriebenen Satire „Lob der Narrheit“ erhalten, das Holbein mit köstlichen Federzeichnungen geschmückt hat (Abb. 524).

Holbeins Hauptwerk aus dieser ersten Baseler Zeit, das seinen Namen durch die Jahrhunderte lebendig erhalten hat, nachdem seine übrigen Arbeiten mehr und mehr in Vergessenheit oder Mißachtung geraten waren, wird auch einem Auftrage Jacob Meyers verdankt, der zur Zeit, als in Basel der religiöse Zwiespalt immer mehr um sich griff, mit Entschlossenheit auf die Seite des alten Glaubens, der nunmehr „katholisch“ genannten Kirche trat und zur Bekräftigung seines Glaubens für seine Hauskapelle ein Altarbild von Holbein malen ließ, das ihn und seine Familie in Anbetung vor der Gnadenmutter darstellt. Da Meyer zweimal verheiratet war, hat er nach der Sitte der Zeit auf der rechten Seite des Bildes auch die verstorbene Frau neben der damals noch lebenden malen lassen (Abb. 525). Nach mannigfachen Schicksalen ist das lange verschollene Bild in das großherzogliche Schloß zu Darmstadt gekommen. Daß es aber zu einem der volkstümlichsten Bilder deutscher Kunst geworden ist, verdankt es nicht sich selbst, sondern einer späteren niederländischen Kopie, die zu den ältesten Besitztümern der Dresdener Galerie gehört und dort lange Zeit für das Original gegolten hat. Der Zufall der engen Nachbarschaft mit Raffaels Sixtinischer Madonna hat es auch zu einem Seitenstück dieser gemacht, obwohl beide Bilder in ihrem Grundgedanken geradezu entgegengesetzt

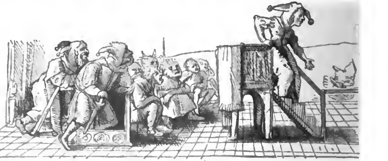


Abb. 524. Schlußbild zu Erasmus' „Lob der Narrheit“. (Die Narrheit steigt vom Katheder herab.) Federzeichnung von H. Holbein d. J. Im Museum zu Basel.

sind. Obgleich ein Katholik das Madonnenbild bei Holbein bestellt und der Künstler sich gewiß streng an die Anschauungen und Absichten des Bestellers gehalten hat, ist das deutsche Bild doch bereits von jener Gesinnung durchdrungen, die schließlich zu einer Reform des deutschen Kirchenwesens geführt hat. Aus der inbrünstigen Glaubensfreudigkeit, die aus dem Antlitz des Stifters leuchtet, spricht auch seine Zuversicht, daß er keines anderen Mittlers als der Madonna und des Jesuskindes bedarf, wenn er sich und die Seinigen dem Schutze des Höchsten anbefiehlt. Die Heiligenverehrung tritt zurück hinter den unmittelbaren Kultus der göttlichen Person des kleinen Heilands.



Abb. 525. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Altargemälde von H. Holbein d. J. Im großherzoglichen Schloß zu Darmstadt.

Vor seiner ersten Reise nach England hat Holbein auch die Zeichnungen zu den großen Bilderreihen geschaffen, die, meist durch die geschickte und feinfühlige Hand Lützelburgers, des Meisters des „Feinschnitts", in Holz geschnitten oder vielmehr gestochen, eine ungeheure Verbreitung gefunden haben, freilich erst seit dem Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts, wo sowohl die 45 Illustrationen zum Alten Testament (Abb. 526) als auch die noch berühmteren „Bilder des Todes" durch unternehmende Buchhändler, wie es scheint von Lyon aus, auf den Markt gebracht wurden. Hat Holbein in den Bibelbildern namentlich den Ton gemütvoller, idyllischer Erzählung mit unvergleichlicher Meisterschaft getroffen, so hat er in den „Bildern des Todes" (Abb. 527) die Allmacht in der Vernichtung alles Lebens so erschütternd und doch mild versöhnend, fast humoristisch zugleich geschildert, daß seine Nachahmer, selbst eine so dämonische Natur wie Alfred Rethel, ihn nur in der stärkeren Betonung des Malerischen und durch den Reiz moderner Einkleidung, nicht durch neue Erfindungen zu überbieten vermochten. Holbeins Grundgedanke, daß der Tod keine Standesunterschiede kennt, daß er Papst, Kaiser, Fürst, Bürger, Bauer und Bettler mit gleich erbarmungsloser Sense niedermäht, ist das Leitmotiv für alle späteren Todesbilder geblieben, wie mannigfaltig auch die Vermummungen waren, in denen sich die „Todesbilder" des 19. Jahrhunderts von einem aus der Vergangenheit schöpfenden Künstlergeschlecht einem nicht minder der Vergangenheit kundigen Geschlecht von Kunstfreunden darboten.



Abb. 526. Boas und Ruth. Von Hans Holbein d. J. Aus den Holzschnitten zum Alten Testament.

Als Holbein 1526 nach London ging, sah er bald ein, daß ein tüchtiger Bildnismaler dort vollauf Beschäftigung finden müßte, weil es keine



Abb. 527. Der Tod und der Ritter. Aus dem „Totentanz" in Holzschnitten. Von Hans Holbein d. J.

heimischen Maler von Bedeutung gab und der Hof, die englische Aristokratie und die reichen Kaufleute keine Kunstwerke so hoch schätzten wie die gemalten Abbilder ihrer werten Persönlichkeiten. Holbeins feine Detailmalerei kam dieser Eitelkeit in einem Grade entgegen, daß der Künstler bald Aufträge über Aufträge bekam. Aber die Verpflichtung gegen den Magistrat von Basel und zugleich die Sorge um seine zurückgelassene Familie nötigten ihn 1528 zur Rückkehr nach Basel. 1532 wieder in London ansässig, hat er dort erst seinen Bildnisstil, den eigentlichen Holbeinstil, zur höchsten Reife gebracht.

König Heinrich VIII. hatte dem Künstler ein Vertrauen geschenkt, dessen sich keiner seiner anderen Günstlinge rühmen konnte. Er hatte den Künstler genug auf seine Wahrheitsliebe geprüft, um ihm sogar die schwierigsten Aufgaben anzuvertrauen. Wenn der argwöhnische König einmal wieder einer Gemahlin überdrüssig geworden und seine Aufmerksamkeit auf eine fremde Prinzessin gelenkt worden war, schickte er zuerst Holbein aus und ließ sich von ihm den Gegenstand seines Verlangens malen, ehe er mit seiner Werbung herantrat. Den König selbst hat Holbein oft gemalt, einmal auch auf einem großen, später durch Brand zerstörten, auf die Wand eines Saales im Schloß Whitehall gemalten Gruppenbilde, das ihn und seine damalige Gattin Jane Seymour, seinen Vater und seine Mutter darstellt. Jane Seymour hat Holbein noch einmal in einem besonders meisterhaften Bilde allein gemalt (in der kaiserlichen Galerie zu Wien), ferner noch ihre beiden Nachfolgerinnen Anna von Cleve und Katharina Howard, letztere in einem mit größter Feinheit durchgeführten Miniaturbildnis (Abb. 528), und nach dem Beispiele des Königs ließen sich seine Minister, Würdenträger und Hofbeamten von Holbein malen, der dabei das Glück hatte, ebenso oft geistig bedeutenden Männern wie malerisch dankbaren Charakterköpfen zu begegnen. Ein glücklicher Zufall hat uns einen großen Teil der Naturstudien, die Holbein für diese Bildnisse gemacht hat, in über achtzig Zeichnungen in schwarzer und farbiger Kreide aufbewahrt, die zu den köstlichsten Schätzen der königlichen Bibliothek im Schlosse zu Windsor gehören. Es ist uns durch Holbeins Zeitgenossen bezeugt, daß er in hohem Grade die Fähigkeit besaß, in ein paar Stunden das vollkommen naturgetreue Abbild einer Persönlichkeit festzuhalten, und dieser Fähigkeit verdankte er es, daß er die ungeheure Menge von Bildnisaufträgen, die an ihn herantraten, zu bewältigen vermochte. Es kam ihm zunächst nur darauf an, eine Persönlichkeit in einem günstigen Augenblick zu erfassen, der ihm ihr geistiges Wesen, ihren Charakter enthüllte. Dann entstanden nach diesen Skizzen in der Stille der Werkstatt jene Wunderwerke der Feinmalerei, die das Größte wie das Kleinste, den Kopf, die Hand, das Gewand, den Schmuck, die Waffen und das sonstige Beiwerk, das ihm zur Verstärkung der Charakteristik noch nötig erschien, mit gleicher Liebe umfaßte. Es ist auffallend, daß Holbein auf seinen Bildnisskizzen niemals die Hände der dargestellten Personen mit gezeichnet hat, und dabei dienten ihm doch gerade die Hände bei seinen ausgeführten Gemälden zur wesentlichen Ergänzung seiner Charakteristik. Er ist der erste Maler gewesen, der sich mit Bewußtsein dieses Mittels bediente, der die Hände gleichsam mitsprechen ließ, um dadurch die Lebendigkeit und Wahrheit einer Erscheinung zu steigern.

Thomas Morus, der erste Großkanzler Heinrichs VIII. aus dem Laienstande, dessen ganze Familie Holbein in einem figurenreichen, leider untergegangenen Gruppenbilde gemalt hat, sein Freund und späterer Nachfolger Thomas Howard, Herzog von Norfolk, Erzbischof Wilhelm Warham zu Canterbury, Thomas Godsalve und sein Sohn John (in der Dresdener Galerie), Sir Bryan Tuke mit dem Sensenmann hinter sich (in der Münchener Pinakothek), Henry Guildford, der Stallmeister, und John Chambers, der Leibarzt des Königs, das unter dem Namen „die Gesandten" bekannte Doppelbildnis



Abb. 528. Katharina Howard, Gemahlin König Heinrichs VIII. von England. Miniaturbildnis von Hans Holbein d. J.

in der Nationalgalerie zu London, das in der That einen französischen Gesandten mit einem ihm befreundeten Gelehrten darstellt, und das Bildnis des französischen Edelmanns de Morette (in der Dresdener Galerie, Abb. 529), jenes unvergleichliche Meisterwerk hoheitsvoller Charakteristik und feinster Durchbildung in allen Einzelheiten, das lange Zeit als ein Werk Leonardos da Vinci gegolten hat — das sind die hervorragendsten Bildnisse vom Hofe Heinrichs VIII. und aus dem Kreise des englischen Adels, denen sich, als malerische Leistungen ebenbürtig, zum Teil beinahe noch überlegen, mehrere Bildnisse aus den Reihen der deutschen Kaufleute in London anschließen, die im Stahlhof den Mittelpunkt ihres geschäftlichen Verkehrs besaßen: an der Spitze das koloristisch reichste und anziehendste unter allen Bildnissen Holbeins, Georg Gisze im Berliner Museum (Abb. 530), das außerdem noch drei in der Ausführung gleich gediegene männliche Bildnisse aus Holbeins letzter englischer Zeit besitzt, das Bildnis des Derich Tybis aus Duisburg in der kaiserlichen Galerie zu Wien und das eines dritten, unbekannten Kaufmanns von 1532 im Schlosse zu Windsor.



Abb. 529. Bildnis des Herrn de Morette.
Von Hans Holbein d. J. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

In dieser langen Galerie von Bildnissen geschichtlich hervorragender oder doch auf ihrem Schaffensgebiet tüchtiger und verdienstvoller Männer hat Holbein gleichsam die abgekürzte Chronik eines Zeitalters gegeben, wie sie mit gleicher künstlerischer Kraft und in gleicher, fast erschöpfender Vielseitigkeit kein anderer Künstler vor ihm mit Zeichenstift und Pinsel erzählt hat. England mußte fast ein volles Jahrhundert nach Holbeins Tode warten, bis wiederum ein großer Künstler die Leidenschaft der Engländer für die Bildnismalerei befriedigte.



Abb. 530. Bildnis des Kaufmanns Gisze.
Von Hans Holbein d. J. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Weder in London noch in der Schweiz hat Holbein Schüler hinterlassen. Nur zwei schweizerische Künstler sind noch zu nennen, die wenigstens in gewisser geistiger Verwandtschaft mit Holbein standen oder doch ähnliche Stoffe behandelten wie dieser in seiner ersten Baseler Zeit: Urs Graf (um 1485 bis um 1529), der hauptsächlich sehr lebendige und kecke Zeichnungen für den Holzschnitt geliefert hat (Schilderungen aus dem Leben der Landsknechte, satirische Blätter und Bücherillustrationen), und der ungemein vielseitige Nicolaus Manuel Deutsch (um 1484—1530), der sich auch als Dichter und Krieger ausgezeichnet und sich um seine Vaterstadt Bern als Staatsmann und Reformator verdient gemacht hat. Sein Hauptwerk, ein Totentanz in 46 Freskobildern an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters in Bern, ist untergegangen; aber erhaltene Kopien lassen erkennen, daß er sich in der Grundauffassung von Holbein insofern unterschied, als er die Beschauer nicht durch den plötzlichen Überfall des Todes zu erschrecken, sondern sie mit der Notwendigkeit des Todes zu versöhnen suchte.



Abb. 531. Christus am Kreuz. Von Hans Burckmair. In der Galerie zu Augsburg.

C. Die Maler der schwäbischen Schule.

Was Dürer in Nürnberg, Hans Holbein der Jüngere in Basel bedeutete, galt **Hans Burckmair** (1473–1531) in seiner Vaterstadt Augsburg, wo er seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts schnell zu solchem Ansehen gelangte, daß andere Maler neben ihm in Augsburg keine Beschäftigung mehr fanden und selbst der alte Holbein diesem stärkeren Talent weichen mußte. Wie Dürer ist auch Burckmair durch Schongauer nach Colmar gezogen worden, wo er noch eine Zeit lang dessen Gehilfe gewesen sein soll, und dann hat er eine Wanderung durch Oberitalien gemacht, wo besonders die Venezianer einen so tiefen Eindruck auf ihn machten, daß er sich schneller als andere deutsche Maler seiner Zeit sowohl die Zierformen der italienischen Renaissance als auch besonders den bezaubernden Glanz des venezianischen Kolorits anzueignen suchte. Neben Hans Holbein dem Jüngeren ist er der Hauptvertreter der antikisierenden Richtung in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts; wie dieser ist er aber in dem Ausdruck seelischer Empfindung, in der Charakteristik und in der Typik seiner Figuren ein Deutscher geblieben, der noch dazu die Eigentümlichkeiten seines Stammescharakters, die Neigung zu anmutiger, weichlicher Schönheit, zum ruhigen, freudevollen Genuß des Daseins in gemütlichem Kreise zu voller, unverkennbarer Geltung gebracht hat.

Gleich allen Künstlern seiner Zeit lehnte Burckmair keinen Auftrag ab, der ihm irgendwelchen Gewinn versprach. Er hat, wie Holbein in Basel und Luzern, zahlreiche Häuser in Augsburg mit Fassadenmalereien geschmückt, von denen jedoch nur wenige Reste übrig geblieben sind. Daneben beschäftigten ihn große und kleine Altarwerke und Andachtsbilder; aber den größten Teil seiner Zeit verwendete er doch auf Zeichnungen für den Holzschnitt, die er zumeist im Auftrage Kaiser Maximilians anfertigte, der ihn ebenso hoch geschätzt zu haben scheint wie Dürer. Zum Triumphzug des Kaisers hat er über 60 Blätter beigesteuert, und die unter dem Titel „Weißkunig“ (Der weiße König) verfaßte, romantische Lebensbeschreibung des Kaisers hat Burckmair mit über 100 Illustrationen versehen, in denen sich sein Schönheits- und Anmutsgefühl und sein Wissen von antikisierender Verzierungskunst am reichsten entfalten. Unter seinen Altarbildern ist der dreiteilige Flügelaltar für das Katharinenkloster (jetzt in der Galerie zu Augsburg) das hervorragendste: in der Mitte Christus am Kreuz mit Maria, Maria Magdalena und Johannes (Abb. 531), auf den Flügeln die beiden Schächer mit Lazarus und Martha. Am liebenswürdigsten zeigt sich Burckmair aber in seinen kleinen Andachtsbildern, von denen eine 1511 gemalte heilige Familie in der Ruine eines Renaissancebaues mit einem Ausblick auf eine bergige Landschaft in der Innigkeit und Zartheit der Empfindung mit Dürer, in der Schönheit des Kolorits mit den Venezianern verwandt ist. Wie sehr ihm die Ausbildung des Kolorits im Sinne der Venezianer auch

sonst am Herzen lag, hat er in seinen farbigen Holzschnitten gezeigt, die zugleich die Wirkung der Helldunkelmalerei zu erreichen suchten. In dem besten dieser Blätter, das den Tod in grauenerregender Gestalt als Vernichter blühenden Lebens darstellt, hat er sogar eine dramatische Kraft gezeigt, die sich sonst nicht in seinem Lebenswerke findet.

Burckmair hat auch Bildnisse gemalt; als Bildnismaler ist ihm aber Christoph Amberger (um 1500—1562) weit überlegen, der vielleicht bei ihm gelernt hat, aber zuletzt bei den Venezianern in die Schule gegangen ist. In dem Streben nach Naturwahrheit mit Holbein, in der Tiefe und harmonischen Zusammenstimmung des Kolorits mit den Venezianern wetteifernd, hat er einige Meisterwerke geschaffen, die ihm eine Stelle neben Dürer und Holbein sichern. Die Bildnisse des Kaisers Karl V. und des Kosmographen Sebastian Münster (beide im Berliner Museum), des Augsburger Patriziers Martin Weiß (in der kaiserlichen Galerie zu Wien) und des Hieronymus Sulczer (in der Galerie zu Gotha, Abb. 532) gehören zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts, mit denen sich die Bildnisse eines anderen Schülers oder Nachahmers von Burckmair, des aus Memmingen gebürtigen Bernhard Strigel (1460—1528) nicht messen können, obwohl dieser das Vertrauen Kaiser Maximilians I. in so hohem Grade gewonnen hatte, daß er allein die Berechtigung erhielt, den Kaiser porträtieren zu dürfen. Seine Hauptwerke, Gruppenbildnisse des Kaisers Maximilian und seiner Familie und des kaiserlichen Rats Cuspinian mit den Seinigen, zeigen ebenso sehr wie seine Altarwerke, daß er nur ein tüchtiger Handwerker im mittelalterlichen Stile war, aber keine eigenartige Begabung besaß.

Neben den Augsburgern ist von den Malern der schwäbischen Schule nur noch Martin Schaffner in Ulm (thätig von 1508—1539) beachtenswert, der in seinen Hauptwerken (den Flügelbildern des Domaltars in Ulm mit der heiligen Sippe und zwei Heiligenpaaren und vier Orgelthürbildern in der alten Pinakothek zu München mit Scenen aus dem Marienleben) deutlich erkennen läßt, daß er das Beste seines Könnens venezianischen Vorbildern verdankt.

D. Lucas Cranach.



Abb. 532. Bildnis des Ulrich Sulczer. Von Christoph Amberger.
In der herzogl. Galerie zu Gotha.

Der dritte Großmeister unter den Malern der deutschen Renaissance ist leider mehr Geschäftsmann als Künstler gewesen, und dieser Neigung eines schnell zu Ansehen und Wohlstand gelangten Mannes, dem ein behagliches Dasein höher stand als künstlerischer Ehrgeiz, hat es Cranach zuzuschreiben, daß er neben Dürer und Holbein nicht als künstlerisch ebenbürtig, sondern mehr als ein Handwerker gilt, der nur durch seine Lebensumstände, durch seinen Verkehr mit den Trägern und Förderern des deutschen Reformationswerkes zu einer Bedeutung gelangt sei, der sein rein künstlerisches Verdienst nicht entspreche. Dieses harte Urteil



Abb. 533. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Von Lucas Cranach. Im Privatbesitz in München.
(Nach einer Photogr. von F. & O. Brockmanns Nachf. (R. Tamme) in Dresden.)

erscheint gerechtfertigt, wenn man die ungeheure Masse der unter seinem Namen und Malerzeichen, der geflügelten Schlange, aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Werke: kleine und große Altarbilder, mythologische, allegorische und geschichtliche Darstellungen, Genrescenen und namentlich die Bildnisse der sächsischen Fürsten und ihrer Familienangehörigen, die in zahllosen Wiederholungen vorhandenen Bildnisse der Reformatoren Luther, Melanchthon, Bugenhagen u. s. w. und seine Holzschnitte als ein Ganzes betrachtet. Nachdem man aber gelernt hat, Cranachs eigenhändige Werke von seinem Werkstattsgut zu unterscheiden, an das er nur selten die Hand angelegt haben mag, namentlich seitdem sein gleichnamiger Sohn Lucas Cranach der Jüngere (1515—1586) herangewachsen war, erscheint Cranach der Ältere doch als ein tüchtiger Maler, der nach seinen besten Werken der Ehre würdig erscheint, mit Dürer und Holbein in eine Reihe gestellt zu werden.



Abb. 534. Selbstmord der Lucretia. Von Lucas Cranach. In der alten Pinakothek zu München. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Wo Cranach gelernt hat, wo die Wurzeln seiner Kunst zu suchen sind, ist in Dunkel gehüllt. Wir wissen nur, daß er 1472 in dem oberfränkischen Städtchen Kronach geboren worden ist und daß er seinen Zunamen von dieser Stadt angenommen hat, die damals „Cranach" geschrieben wurde. Das erste datierte Bild von seiner Hand trägt die Jahreszahl 1504; es ist eine Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, ein Bild von goldiger Wärme des Tons und tiefer Innigkeit der Empfindung (im Privatbesitz zu München, Abb. 533). Aus diesem Bilde hat man den Schluß gezogen, daß Cranach bei Albrecht Altdorfer (s. o. S. 394) in Regensburg gelernt oder doch durch Mittelspersonen dessen Einfluß erfahren hat. Davon zeugt besonders die phantastisch-poetische Landschaft, die aber in der malerischen Behandlung bereits weit über Altdorfer hinausgeht. Cranach war, als er dieses Bild malte, schon

32 Jahre alt, also ein gereifter Künstler, und es ist demnach begreiflich, daß er ein Jahr darauf, als er dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen in Torgau seine Dienste anbot, von diesem gern aufgenommen und bald reichlich beschäftigt wurde. Er war damals bereits mit einer Tochter des Bürgermeisters von Gotha verheiratet, mußte also schon eine Zeit lang in Sachsen ansässig gewesen und dort durch seine Kunst zu Ansehen und Ehren gelangt sein, was auch nach jenem Bilde der Flucht nach Ägypten durchaus gerechtfertigt war. Hier erscheint er als ein würdiger Nebenbuhler Dürers, den er in anderen Bildern bisweilen sogar an Frische und Naivetät des Humors übertrifft. Diese Eigenschaft, die ihn auch vor Holbein auszeichnet, tritt noch stärker in seinen mythologischen Darstellungen hervor, die er in großer Zahl zum Vergnügen seiner fürstlichen Gönner in Sachsen gemalt hat, die sich trotz ihrer tiefen und ernsten Frömmigkeit gern an solchen Scherzen „antikischer Art“ ergötzten, ohne an den naiv zur Schau getragenen Nuditäten Anstoß zu nehmen. Nur daraus ist es zu erklären, daß gerade Cranach, der unter den deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts am wenigsten von der italienischen Kunst beeinflußt war, doch am meisten mythologische und geschichtliche Stoffe aus dem griechisch-römischen Altertum — Venus und Amor, Apollo und Diana, das Parisurteil, dieses ganz naiv mit Figuren in mittelalterlicher Tracht, Satyrfamilien in der Wildnis, ruhende Nymphen u. dgl. m. — gemalt hat. Eine schlafende Quellnymphe vor einem Brunnen antiken Stils, mit dem Ausblick auf eine Stadt in reicher Berglandschaft (von 1518, im städtischen Museum zu Leipzig) ist das malerisch anziehendste dieser Gattung Cranachischer Bilder, das zugleich auch zeigt, daß sich Cranach eifrig mit dem Studium des menschlichen Körpers befaßt hat und daß es nicht seinem Unvermögen, sondern einer eigentümlichen Geschmacksrichtung seiner Zeit zuzuschreiben ist, wenn er seine Gestalten überschlank und überzierlich bildete. Aus der altrömischen Geschichte stellte er am liebsten den Selbstmord der Lucrezia dar, wobei er mit Enthüllung weiblicher Körperschönheit nicht geizte (Abb. 534).



Abb. 535. Selbstporträt Cronachs. In den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Aufnahme von G. Brogi in Florenz.)

So schnell stieg Cranach dank seiner künstlerischen Thätigkeit, in der natürlich auch die Bildnismalerei eine hervorragende, wenn nicht die erste Rolle spielte, in der Gunst des Kurfürsten Friedrich des Weisen, daß ihm bereits zu Anfang des Jahres 1508 ein Wappenbrief verliehen wurde, durch den ihm gestattet wurde, sein Künstlerzeichen, die geflügelte Schlange, auch im Wappen zu führen. Im Sommer desselben Jahres schickte ihn der Kurfürst nach den Niederlanden zum Kaiser Maximilian, der damals dort weilte, um die Stände und Städte seinem Sohne, dem achtjährigen Karl V. huldigen zu lassen. Der Kurfürst wollte mit der Kunst seines Malers Ehre einlegen und ließ auch durch ihn den jungen Prinzen porträtieren.

Als rein malerisches Kunstwerk betrachtet steht jene „Ruhe auf der Flucht“ unter Cranachs Werken unübertroffen da. Erst in seinen letzten Lebensjahren, als deren vornehmste künstlerische Denkmäler sein Selbstbildnis von 1550, das ihn also im Alter von 77 Jahren darstellt (in den Uffizien zu Florenz, Abb. 535), und das Mittelbild des Altars in der Weimarer Stadtkirche mit dem gekreuzigten Christus anzusehen sind, hat er wieder eine ähnliche malerische Kraft, gehoben durch eine gesteigerte Größe der Auffassung, entfaltet. Immerhin hat er in den ersten zwanzig Jahren seiner Thätigkeit in Wittenberg, wohin er bald nach 1505 von Torgau übergesiedelt war, eine Reihe von Ölgemälden geschaffen, die jenem frühesten Bilde nahe kommen und eigentlich allein in Betracht gezogen werden dürfen, wenn man ein unverfälschtes Bild von Cranachs Kunst gewinnen will. Es sind Werke aus allen Gebieten der Malerei, die Cranach schon frühzeitig beherrschen gelernt hatte und die er so persönlich zu fassen wußte, daß man von Nachahmung oder von fremdem Einfluß nicht sprechen kann. In seiner künstlerischen Unbefangenheit malte er, als die reformatorische Bewegung bereits ihre Höhe erreicht hatte, immer noch Andachtsbilder im Geist

der alten Kirche. Noch bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts hinein hat er Madonnenbilder geschaffen, die an Anmut, Lieblichkeit und Innigkeit der Empfindung nur von wenigen deutschen Kunstwerken aus jener Zeit erreicht werden. Die schönsten dieser Madonnenbilder findet man in der Münchener Pinakothek (Madonna mit der Traube, Abb. 536), im Dom zu Breslau, in der Ermitage zu St. Petersburg (Madonna unter dem Apfelbaum) und in den Galerien zu Karlsruhe und Darmstadt.

Besonders gern schilderte Cranach die mystische Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde, die ihm freilich nur ein Vorwand war, hübsche sächsische Prinzessinnen und ihre Hoffräulein in ihrem ganzen Staat fein säuberlich zu porträtieren. Wie stark und tief sein religiöses Gefühl trotzdem war, zeigt vielleicht am deutlichsten die ergreifende Darstellung des Schmerzensmanns an der Marterfäule, dem Maria, Johannes, Nikodemus und der heilige Rochus ihre Verehrung darbringen (in der Dresdener Galerie, Abb. 537). Andere eigenhändige Hauptwerke Cranachs aus der besten Zeit seines Schaffens (1504—1520) sind noch das Altarbild mit den vierzehn Nothelfern in der Marienkirche zu Torgau, die lebensgroße Gestalt eines segnenden Christus in der Nikolaikirche zu Zeitz, eine Madonna auf der Mondsichel mit dem anbetenden Kurfürsten Friedrich dem Weisen und seinem Schutzpatron Bartholomäus (im Privatbesitz zu Darmstadt) und der Sündenfall im Braunschweiger Museum.



Abb. 536. Maria mit dem Jesuskinde. Von Lucas Cranach. In der alten Pinakothek zu München.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Nachdem Cranach mit Luther und den Seinigen in Verkehr getreten war, fühlte er sich zur Sache der Reformation so stark hingezogen, daß er auch seine Kunst in ihren Dienst stellte, ohne jedoch darüber die hohen Gönner, die der Kirchenreform abhold waren, zu vernachlässigen. Zunächst verbreitete er durch Holzschnitte das Bildnis des Wittenberger Mönchs und später auch das des auf der Wartburg an seiner Bibelübersetzung arbeitenden Junkers Jörg in alle Welt, und je weiter das Reformationswerk vorwärts schritt und Anhänger fand, desto stärker wurde auch die Nachfrage nach gezeichneten, in Holz geschnittenen und gemalten Bildnissen Luthers, der Cranach allein auf die Dauer nicht genügen konnte. An die Stelle der künstlerischen Individualität trat die Massenarbeit der Werkstatt. Es ist oft bedauert worden, daß nicht größere Künstler als Cranach, etwa Dürer oder Holbein, an seiner Stelle gewesen waren, um die Bildnisse von Männern, die die Welt bewegt haben, in einer künstlerischen Form festzuhalten, die ihrem äußeren Wesen wie ihrer geistigen Bedeutung entsprach. Die Zeitgenossen Cranachs, Luthers und Melanchthons, die doch jedenfalls zu einem Urteil über äußere Ähnlichkeit berechtigter waren als wir, müssen aber anders gedacht haben. Cranachs Kunst ist gerade um ihrer Wahrhaftigkeit willen von den gleichzeitigen Schriftstellern nicht minder begeistert gepriesen worden als die Dürers und Holbeins. Cranach muß also doch die Leute seiner Zeit so wiedergegeben haben, wie sie es selbst wünschten, in bescheidener, spießbürgerlicher Enge, die dem Fürsten, dem Geistlichen, dem Gelehrten, dem Bürger das gleiche Gepräge gab. Daß die Männer, die Cranach zu porträtieren hatte, wirklich so vierschrötig, so schwerfällig und phlegmatisch ausgesehen haben, wie sie in Cranachs Bildern erscheinen, wird uns durch keinen Geringeren als Tizian gewährleistet, der den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen während seiner Gefangenschaft in Augsburg gemalt hat. Es ist dieselbe plumpe Gestalt, derselbe Kopf wie bei Cranach; aber das, was diesen Fürsten den Seinigen lieb und wert gemacht hat, also das seelische Element, ist bei Tizian zu kurz gekommen, während es Cranach mit feinem Gefühl herauszuheben wußte. In Bildnissen, die er eigenhändig ausgeführt hat, hat er auch nach 1520 noch eine Schärfe, Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik erreicht, die sich mit den Meisterwerken Dürerischer Bildniskunst messen können, wie z. B. in den 1527 gemalten Bildnissen von Luthers Eltern (Abb. 538 und 539) und in der Bildnisskizze eines

bärtigen Mannes, vermutlich des Markgrafen Georg von Brandenburg (in der Dresdener Galerie, Abb. 540), die eine Zeit lang als ein Werk Dürers gegolten hat.

Neben der Malerei hatte Cranach in Wittenberg schon frühzeitig eine Druckerei und einen Buchhandel betrieben, um sich die Früchte seiner Zeichnungen für den Holzschnitt, namentlich für die illustrierten Bibeln nach Möglichkeit zu sichern, und 1520 erwarb er auch die Apotheke in Wittenberg, mit der die Gerechtsame verbunden war, süßen Wein zu schänken. Eine als Künstler und Geschäftsmann so hervorragende Persönlichkeit wurde von den Mitbürgern auch zur Verwaltung der öffentlichen Angelegenheiten herangezogen. Von 1519 bis 1534 war Cranach fünfmal Mitglied des Rats und Kämmerer und 1537 wurde er zum erstenmal, 1540 zum zweitenmal zum Bürgermeister erwählt. Aus dieser umfassenden



Abb. 537. Christus an der Säule. Von Lucas Cranach. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Nach einer Photogr. von F. & O. Brockmanns Nachf. [R. Tamme] in Dresden.)



Abb. 538. Hans Luther, Dr. Martin Luthers Vater. Von Lucas Cranach. Auf der Wartburg. (Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachfolger [R. Tamme] in Dresden.)

Thätigkeit erklärt es sich, daß Cranach seine Malerwerkstatt, die immer mit Aufträgen überhäuft war, nur überwachen, aber nicht mehr als anregender Meister leiten konnte. An die zahlreichen großen Altarwerke, unter denen die im Geiste der Reformatoren komponierten mit dem Sündenfall und der Erlösung als Hauptgegenstand (die besten in der Stiftskirche zu Weimar mit Luther und in der Stadtkirche zu Schneeberg) von hervorragendem Interesse sind, hat er kaum noch eine Hand gelegt. Wo es aber galt, sich das Wohlwollen eines alten fürstlichen Gönners, wie z. B. des Kardinals Albrecht von Brandenburg, zu erhalten, hat er noch seinen ganzen Fleiß in liebevoller Feinmalerei und in glänzender Farbenpracht aufgewendet. Am liebsten hat er den Kardinal nach dessen geistigem Vorbild als heiligen Hieronymus in der Klause oder in der Wildnis (schönstes Exemplar im Berliner Museum, Abb. 541), dargestellt. Zu Cranachs besten Bildern aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts gehört auch das Altarbild in der Stadtkirche zu Naumburg: Christus segnet die Kinder (Abb. 542). Es ist ein Bild, dessen künstlerische Bedeutung noch durch die geistige übertroffen wird, weil es lehrt, wie die Maler, dank der Lutherschen Bibelübersetzung, jetzt von der geistlichen Leitung unabhängig geworden waren und sich die Anregungen zu ihren Bildern selbst in der heiligen Schrift zu suchen begannen.



Abb. 539. Margarete Luther, Dr. Martin Luthers Mutter. Von Lucas Cranach. Auf der Wartburg. (Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachfolger [R. Tamme] in Dresden.)

Wie unentbehrlich Cranach seinem Landesherrn als Mensch und Künstler geworden war, beweist am besten die Thatsache, daß er 1550 nach Augsburg ging, um seinem in der Schlacht bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten, der in Augsburg in Haft gehalten wurde, durch seine Kunst trübe Stunden zu erheitern. Er begleitete seinen Herrn auch nach Innsbruck und, als dieser endlich im Oktober 1552 freigelassen wurde, nach Weimar, wo er alsbald an dem Altarbilde für die Stadtkirche mit neugewonnener jugendlicher Kraft zu malen begann. Er hat es unvollendet zurückgelassen, da er schon am 16. Oktober 1553 starb.

Durch seinen Sohn und seine zahlreichen Gehilfen ist Cranachs Kunst über einen großen Teil Mittel- und Norddeutschlands, besonders ostwärts, verbreitet worden. Aber aus der großen Masse der Handwerker sind nur wenige Künstler aufgetaucht, die jedoch auch nur örtliche Bedeutung haben.

Mit der Malerei in Deutschland ist es seit der Mitte des 16. Jahrhunderts so schnell abwärts gegangen, daß die Geschichte von da ab bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nur sehr wenige Künstler zu verzeichnen hat, die etwas Eigenes geleistet haben.

Für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts kommt neben der fränkischen, schwäbischen und sächsischen Schule noch die niederrheinische und westfälische in Betracht. In **Köln** besonders waren einige hervorragende Maler thätig, die teils, wie Anton **Woensam** von Worms (gest. 1541), namentlich in seinen zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt (Illustrationen zu Bibeln und anderen Büchern), sich an Dürer anschlossen, teils in niederländischer Art malten. Der beste Vertreter der niederländischen Richtung ist ein uns unbekannter Künstler, der nach seinem Hauptwerk, einer figurenreichen Darstellung des Todes der Maria, seinen Namen (Meister des Todes der Maria) erhalten hat (in zwei Exemplaren im Museum zu Köln und in der Pinakothek zu München vorhanden). Danach darf er zu den tüchtigsten deutschen Künstlern gezählt werden, dem der Ausdruck tiefer, inniger Empfindung ebenso wohl gelang, wie eine edle, hoheitsvolle Bildung der Gestalten, besonders der weiblichen. Sein Schüler war wahrscheinlich Bartholomäus **Bruyn** (um 1483—1553), der sich aber später in manierierte Nachahmung der Italiener, besonders Michelangelos verlor. Nur als Bildnismaler blieb er auf dem Boden einer gesunden Naturanschauung. Von westfälischen Künstlern dieser Zeit ist außer dem schon erwähnten Heinrich Aldegrever noch der in Münster thätige Ludger **tom Ring** der Ältere zu nennen (1496—1547), der sein Bestes auch im Bildnis geleistet hat.



Abb. 540. Markgraf Georg von Brandenburg. Von Lucas Cranach. In der Dresdener Galerie. (Nach einer Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.)

E. Die Bau- und Bildnerkunst der deutschen Renaissance.

Wie die deutschen Maler haben auch die deutschen Baukünstler von der italienischen Renaissance anfangs nur die neuen Zierformen rein äußerlich aufgenommen,

ohne von ihrer aus dem Mittelalter geerbten konstruktiven Gewohnheit abzuweichen. Portale an Schlössern, die frühesten schon aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, sind die ersten, vielleicht von eingewanderten Italienern ausgeführten Denkmäler des neuen Stils. Dann versuchte man es mit kleinen Bauwerken, wie z. B. öffentlichen Brunnen, unter denen der Marktbrunnen in Mainz von 1526 das erste, in reinen Renaissanceformen ausgeführte Werk im westlichen Deutschland ist. In demselben Jahre wurde aber auch das erste deutsche Renaissancewohnhaus in Görlitz in Schlesien erbaut, wo die Renaissance am frühesten festen Fuß gefaßt zu haben scheint und in einem, dem alten Rathaus zugefügten kleinen Hofe und in einer Freitreppe mit Balkon ein Kleinod feinster, dekorativer Kunst hinterlassen hat. Seit dem Anfang der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts verbreitete sich dann der „antikische" Stil über alle Handelsstädte Deutschlands. Die reichen Handelsherren, die mit Italien in Verkehr gekommen waren und in ihrem Bildungsdrang mit den italienischen Geschäftsfreunden wetteifern wollten, ließen ihre mittelalterlichen Giebelhäuser mit neuen Schauseiten bekleiden, die einheimische Steinmetzen, zum Teil wohl nach italienischen „Visierungen" (Zeichnungen), mit Statuen und Büsten römischer Helden und Kaiser, von Tugenden und anderen Alle-



Abb. 541. Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus. Von Lucas Cranach. Im Berliner Museum. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)



Abb. 542. Christus segnet die Kinder. Von Lucas Cranach. In der Stadtkirche zu Naumburg.



Abb. 543. Toplerhaus zu Nürnberg, erbaut 1590.
(Nach einer Photographie von F. Albert Schwartz in Berlin.)

gorien (der Elemente, der Jahreszeiten, der Planeten u. s. w.) schmückten, wobei die schlanke Anmut der italienischen Vorbilder unter den gröberen Händen der deutschen Handwerker ins Derbe und Untersetzte übertragen wurde, aber gerade dadurch den nationalen Charakter erhalten hat. Auch in ihrer weiteren Entwickelung ist die deutsche Renaissance rein dekorativ geblieben. Einen neuen konstruktiven Gedanken hat sie nicht ersonnen. Wie die Bürgerhäuser, auch bei Neubauten, das Prinzip mittelalterlichen Wohnhäuserbaues, die schmale Giebelfront beibehielten und nur die Ecken der Treppen- oder Staffelgiebel mit Voluten und anderem Schnörkelwerk ausfüllten und mit antiken Spitzsäulchen (Obelisken) besetzten, so blieben auch bei Schlössern und Rathäusern die mittelalterlichen Anlagen in der inneren Anordnung der Räume maßgebend, und selbst in der Grundrißbildung der Kirchen, die in der Renaissancezeit in Deutschland erneuert oder neu erbaut worden sind, ist die mittelalterliche Überlieferung durch die neuen Baugedanken der italienischen Renaissance nicht erschüttert worden.

Trotz der Verheerungen, die der dreißigjährige Krieg über Deutschland gebracht, der weiteren Verwüstungen und Vernachlässigungen der folgenden Jahrhunderte und der pietätlosen Vernichtungswut des modernen Spekulationsgeistes sind auf deutschem Boden noch so viele Schlösser, Rathäuser und andere öffentliche Gebäude, bürgerliche Wohnhäuser u. dgl. m. erhalten geblieben, daß viele Bände mit Abbildungen der künstlerisch wertvollsten gefüllt werden konnten, ohne daß der Denkmälervorrat bisher völlig erschöpft worden ist. Eine Reihe von Städten hat sogar noch zu einem beträchtlichen Teil das Gepräge bewahrt, das ihr das überaus baulustige 16. Jahrhundert und noch das erste Viertel des 17. gegeben haben. In erster Linie sind Rothenburg an der Tauber, die Perle der deutschen Renaissancekunst, Rottweil, Hildesheim, Goslar, Hameln zu nennen; aber auch in Nürnberg, Augsburg, Braunschweig und anderen alten Städten, wo die rücksichtslosen Forderungen des modernen Erwerbs- und Verkehrslebens ganze Stadtteile vernichtet haben, fehlt es nicht an einzelnen Straßenzügen, Plätzen und Winkeln, aus denen noch der Geist des 16. Jahrhunderts zu uns spricht, der damals den alten, an die mittelalterliche Bescheidenheit und Enge gewöhnten Leuten oft als eine ärgerliche Neuerung unbequem gewesen sein mag.

Bei einem Überblick über die erhaltenen Privathäuser der Renaissance sind als die künstlerisch hervorragendsten das Tuchersche Haus, das Hirschvogelhaus, das durch seinen hochragenden Aufbau für die deutsche Renaissance besonders typische Toplerhaus (Abb. 543) und

das Pellerhaus, letzteres mit seinem dreigeschossigen Hallenhof eine Übertragung römischer Palasthöfe auf deutsche Wohnhausenge (Abb. 544), sämtlich in Nürnberg, das Haus zum Ritter in Heidelberg, das einzige, das nach der Zerstörung der Stadt durch die Franzosen stehen geblieben ist, das Haus mit den Standbildern römischer Kaiser in Hildesheim (von 1587), das Hochzeitshaus und das sog. Rattenfängerhaus in Hameln und das Steffensche Haus in Danzig hervorzuheben. Eine besondere Gruppe bilden die Holz- und Fachwerkshäuser in Mittel- und Nordwestdeutschland, deren Holzgerüst den Bildschnitzern ein weites Feld zur Nachahmung italienischer Verzierungskunst geboten hat, ohne daß die mittelalterliche Holzkonstruktion durch die Aufnahme neuer Ziermotive im geringsten beeinflußt worden ist. Durch Bemalung wurde die Wirkung des geschnitzten Bildwerks noch verziert, wovon das in neuerer Zeit in seiner alten Pracht wiederhergestellte Knochenhaueramtshaus in Hildesheim, das Innungshaus der Schlächter, eine glänzende Anschauung giebt.

Wie es die reichen Bürger machten, thaten es auch die aus ihrer Mitte hervorgegangenen Bürgermeister und Ratsherren. So gut es ging, suchte man die alten Rathäuser mit modischem Zierwerk neu aufzuputzen, bis dann das eine immer ein anderes nachzog und ein alter Bau allmählich ganz von neuen Zuthaten überwuchert wurde. So wurde z. B. dem alten gotischen Rathaus zu Köln, um dem Geist der neuen Zeit zu huldigen, eine zweigeschossige Bogenhalle vorgelegt (Abb. 545), die ein Prachtstück geworden ist (1569—1578). Ihr Erbauer, Wilhelm Wernicke, ist einer der wenigen deutschen Baumeister der Renaissancezeit, die in den Quellen mit Namen genannt werden. Außer ihm sind nur noch Lüder von Bentheim, der Erbauer der stolzen, mit allem Reichtum schöpferischer Phantasie geschmückten Front des Rathauses in Bremen (Abb. 546), Elias Holl, der Erbauer des Rathauses und des Zeughauses in Augsburg, Daniel Specklin, der die Fassade des alten Rathauses in Straßburg entworfen hat, und die in Württemberg thätigen Alberlin Tretsch, Georg Beer und Heinrich Schickhardt hervorzuheben. Nach ihren Werken und den schriftlichen Überlieferungen läßt sich mit einiger Sicherheit annehmen, daß sie wirkliche Künstler gewesen sind. Sonst ist nach den überlieferten Namen schwer festzustellen, wer der erfindende Künstler oder wer der ausführende Werkmeister gewesen ist.

Im Süden Deutschlands folgt die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts allen Wandlungen des italienischen Stils eifriger als im Norden, wo man länger an der mittelalterlichen Grundform festhielt. Elias Holl und Specklin gaben sich bereits dem Einfluß Palladios hin, der durch sie und andere in Deutschland heimisch geworden ist. Nur das klassische Hauptdenkmal der deutschen Renaissance in Süddeutschland, das Heidelberger Schloß, hat eine eigenartige, nationale Färbung, die freilich zum Teil niederländischen Bildhauern verdankt wird, die wieder von Italien gelernt hatten, aber doch etwas Eigenes zu stande brachten. In der umfangreichen, im Mittelalter begonnenen Schloßanlage haben zwei Bauteile die reichste Gunst der Renaissancekunst erfahren und trotz der grausamen Zerstörung durch die Franzosen den Reiz, den ihnen ihre Schöpfer, Baukünstler und Bildner verliehen, noch zum größten Teile bewahrt: der Otto-Heinrichsbau (1556—1563) und der Friedrichsbau (1601—1607), die ihren Namen nach den kurfürstlichen Bauherren Otto Heinrich und Friedrich IV. von der Pfalz erhalten haben. Die herrliche Hoffront des ersteren (Abb. 547) ist trotz der Zerstörung, der besonders die beiden abschließenden Giebel zum Opfer gefallen sind, und trotz gewisser Abweichungen von der strengen Richtung der italienischen Hochrenaissance doch das unvergleichliche Prachtstück der deutschen Bau- und Bildnerkunst des 16. Jahrhunderts. Das bildnerische Verdienst an der Fassade ist sogar noch höher zu schätzen als das architektonische. Ein niederländischer Künstler, Alexander Colins aus Mecheln (1526—1612), der aber den größten Teil seines Lebens in Deutschland zugebracht hat, hat die lange Reihe von Statuen, von Göttern und Helden des Altertums, von Sinnbildern der Tugenden u. s. w., gewiß im Verein mit Gehilfen, in demselben roten Sandstein ausgeführt, der auch als Baustoff für einen großen Teil des Schlosses gedient hat. Italiener werden von diesem Bildwerke sagen, daß der Niederländer die antike Kunst mißverstanden und ins Derbe und Plumpe übersetzt hat, während wir Deutschen empfinden, daß er bei der Bildung seiner Gestalten die Leute in seiner Umgebung vor Augen gehabt und nach ihrem Muster seine römischen Götter und Helden gebildet hat. Künstlerisch höher steht ein anderes Hauptwerk dieses Künstlers, das Grabmal Kaiser Maxi-



Abb. 544. Hof des Pellerhauses in Nürnberg.



Abb. 545. Das Rathaus in Köln. Renaissancevorhalle von Wilhelm Vernicke.

milians I. in der Hofkirche zu Innsbruck, in dem der Konflikt zwischen italienischer Formengebung und germanischer Erzählerlust freilich noch stärker zu Tage tritt, weniger in der auf dem Deckel des Sarkophages knieenden Bronzefigur des Kaisers und den vier ihn umgebenden Sitzbildern der Tugenden, als in den 24 Alabasterreliefs, mit denen die Seiten des Sarkophages geschmückt sind. Sie stellen denkwürdige Vorgänge aus dem Leben des Kaisers dar, aber mit einer Gestaltenfülle, die, an die naiven Holzschnitte der deutschen Bibeln des 16. Jahrhunderts erinnernd, nur selten einen klaren Ueberblick gestattet. Es ist das Spiegelbild einer Kunst, die das Erbe einer reichen Vergangenheit noch keineswegs aufgezehrt hat, daneben aber auch mit den aus Italien neu gewonnenen Schätzen wuchern will, ohne zu einem rechten Gleichgewicht zwischen Altem und Neuem zu gelangen.

Dieser Zwiespalt zieht sich durch die ganze deutsche Renaissancekunst. Die Künstler wollten ihre schwer errungenen und sicher beherrschten Konstruktionsformen nicht aufgeben und doch die welschen Zieraten nicht missen, und darum ist die deutsche Renaissance auch in ihren glänzendsten Leistungen immer nur Stückwerk geblieben, woran man das malerische Element bei weitem höher schätzt als das baukünstlerische und bildnerische. Dieses völlige Versinken in das Malerische war aber nur die letzte Folgerung aus der von Italien ausgegangenen Bewegung, die auch dort keine neuen, fruchtbaren Baugedanken entwickelte, sondern in der Nachahmung und Steigerung der römischen Baudenkmäler ihre höchste Befriedigung empfunden hat.

Der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, als dessen Schöpfer Johannes Schoch genannt wird, ist nur eine freilich korrekter, aber auch nüchterner ausgeführte Wiederholung des Otto-Heinrichbaues, die bereits in der schweren, derben Bildung der Einzelheiten auf den Barockstil vorbereitet. Über den meisten übrigen Fürstenschlössern in Deutschland, die im 16. Jahrhundert ihre künstlerische Weihe erhalten haben, hat ein günstiger Stern gewaltet. Als die am besten erhaltenen und zugleich künstlerisch wertvollsten sind hervorzuheben: das von außen noch mittelalterliche, aber im Innern den großartigsten Arkadenhof der deutschen Renaissance umschließende alte Schloß in Stuttgart von Alberlin Tretsch, die Residenz in Landshut und das in der Nähe dieser Stadt gelegene Schloß Trausnitz mit schönen dekorativen Malereien, an denen freilich Italiener einen wesentlichen Anteil gehabt haben, das Schloß zu Aschaffenburg, das wieder einen völlig deutschen Typus zeigt und auch von einem Deutschen, G. Riedinger, erbaut worden ist, die Schlösser der sächsischen Lande, insbesondere Schloß Hartenfels in Torgau (1532—1544 von Konrad Krebs erbaut), und das königliche Schloß in Dresden, das nach langer Vernachlässigung in unserer Zeit durch eine verständnisvolle Wiederherstellung zu alter Pracht erweckt worden ist, der Fürstenhof zu Wismar in Mecklenburg, das herrlichste Beispiel der Übertragung der Renaissanceformen auf den nordischen Backsteinbau, und das Piastenschloß zu Brieg in Schlesien.

Wieviel von diesen Prachtbauten auf deutsche, wieviel auf italienische Künstler und Arbeiter kommt, ist nicht mehr zu entscheiden. In Österreich sind jedenfalls die reizvollsten Bauten des 16. Jahrhunderts im italienischen Stil, das Belvedere auf dem Hradschin und die Gartenhalle des Waldsteinischen Palastes, Schöpfungen italienischer Architekten (Paolo della Stella und Marini), und in Deutschland wird der Zug der arbeitsamen Italiener nach dem Norden ebenso stark gewesen sein. Die tüchtigsten Künstler sind es aber nicht gewesen, die ihr Brot in der Fremde suchten. Wie vor 1500 Jahren im Gefolge der in die Wälder Germaniens eindringenden Römer nur untergeordnete Künstler nach dem Norden kamen, so war es auch im 16. Jahrhundert. Wie in Österreich war auch in München der italienische Einfluß herrschend. Er wurde aber durch einen in Italien gebildeten Niederländer, Pieter de Witte, bekannter unter seinem italienischen Beinamen Candido, vermittelt, der die alte Residenz, den Sitz der bayrischen Fürsten, umbaute, erweiterte und mit schönen Höfen versah (der reizvollste ist der Grottenhof). Auf die Hofarchitekturen verwendete er vornehmlich seine Erfindungskraft, da die Außenseiten nur eine Ausschmückung

durch Malerei gestatteten. Diese Höfe schmückte er mit Brunnen, deren plastischen Schmuck er ebenfalls herstellte, da er sich in Italien, vermutlich bei Giovanni da Bologna, auch in der Stein- und Erzplastik ausgebildet hatte. Seine plastischen Hauptwerke, in denen der nordische Realismus und die germanische Einfalt der Empfindung bisweilen das Übergewicht über der Eleganz der italienischen Formensprache haben, sind das sichtlich unter dem Einfluß des Innsbrucker Maximiliansdenkmals geschaffene eherne Grabmal über dem älteren Sarkophag Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München, an dem die schlicht-realistischen, stehenden Figuren der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V. das Beste sind, die Erzgruppe des den Luzifer niederwerfenden Erzengels Michael an der Front der Michaelskirche, die Madonnen auf der Mariensäule und an der Hauptfront der Residenz und der figurenreiche Wittelsbacher Brunnen (1575) in einem Hofe der Residenz, an dem neben Pieter de Witte auch die Erzgießer Hans Reisinger nnd Wolf Steger einen wesentlichen Anteil gehabt haben sollen (Abb. 548). Wenn sie wirklich erfindende, nicht bloß ausführende Künstler gewesen sind, so müssen sie schon frühzeitig ebenfalls den Einfluß italienischer Kunst erfahren haben. Zwanzig Jahre später war dieser in Augsburg sogar zu alleiniger Geltung gekommen, wiederum durch zwei Niederländer, die in Italien, ebenfalls bei ihrem Landsmann Giovanni da Bologna, gelernt hatten, durch Hubert **Gerhard**, den Schöpfer des Augustusbrunnens (1593), und Adrian de **Vries** (1560 bis um 1603), der in dem Merkuriusbrunnen und dem durch schönen Aufbau wie durch edle, großartige Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Herkulesbrunnen mit dem die Hydra erschlagenden Herkules auf der Spitze und vier weiblichen Flußgottheiten am Postament seinem Meister gleichgekommen ist.

Im **Kirchenbau der deutschen Renaissance** herrscht ein ähnlicher Zwiespalt wie im Profanbau, der aber allmählich durch die religiösen Gegensätze noch verschärft wurde. Im südlichen Deutschland, wo die römische Kirche ihre Herrschaft behauptete, wurden neue Kirchen auch nach römischen Mustern gebaut, namentlich die von den Jesuiten gegründeten, für die ihre Mutterkirche in Rom (il Gesù) das klassische Vorbild geworden war. Dieser ist auch die St. Michaelskirche in München nachgebildet worden. Im allgemeinen hatte aber der römische Baustil sich auch in Ländern, wo die römische Kirche in ungeschmälerter Anerkennung blieb, mit den gotischen Konstruktionsformen abzufinden. In Würzburg wie in Köln sind Kirchen erbaut worden, deren gotische Grundlage nur äußerlich durch italienische Ziergebilde maskiert worden ist. Dies gilt in noch höherem Grade von den Kirchen, die von vornherein für den protestantischen Kultus erbaut worden sind, besonders von den beiden Hauptwerken dieser Gattung, der 1608 von Paul **Francke** erbauten Marienkirche in Wolfenbüttel, einem dreischiffigen, in durchaus gotischer Konstruktion aus-



Abb. 546. Das Rathaus in Bremen, davor der Roland. Von Lüder von Bentheim.



Abb. 547. Der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses (1556—1563). Hofseite.

geführten Hallenbau, der aber in seinen dekorativen Teilen, namentlich in dem völlig einheitlich durchgebildeten Äußeren mit den Schmuckgebilden der deutschen Spätrenaissance bekleidet ist, und in der 1613 vollendeten Kirche zu Bückeburg, bei deren Hauptfront das deutsche Element des Giebelbaues und der hohen gotischen Fenster mit der italienischen Prachtliebe in Verbindung gebracht worden ist.

F. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, Frankreich, England und Spanien.

In den **Niederlanden** hat sich die Malerei, die dort führende Kunst, auf ähnlicher Grundlage weiter entwickelt wie in Deutschland und hat auch die gleichen Wandlungen des Geschmacks durchgemacht, nur mit dem Unterschiede, daß die nationale Richtung schließlich als Sieger aus dem Kampfe mit dem Einbruch des Italienertums hervorgegangen ist und jene in der Kunstgeschichte einzig dastehende Blüte zur Reife gebracht hat, die das kleine Land, trotz seiner politisch-religiösen Spaltung, zum Mittelpunkte der europäischen Kunstbewegung des 17. Jahrhunderts gemacht hat. Von den Niederlanden sind damals die Strahlen jener Sonne ausgegangen, die noch jetzt unsere Malerei erleuchtet.

Die Anfänge dieser Bewegung machten sich schon am Ende des 15. Jahrhunderts bemerkbar. Ein neues Künstlergeschlecht trat auf, dem die Formengebung der Begründer des niederländischen Realismus, der Brüder van Eyck und Rogers van der Weyden, schon zu unbeholfen und engbrüstig geworden war und das nach einer viel volleren, breiteren Wiedergabe des Lebens strebte. Der erste, der die Notwendigkeit eines solchen Vorwärtsschreitens klar erkannte, war aus dem Handwerkerstande hervorgegangen. Ursprünglich Schmied, hatte Quinten **Massys** (1466—1530), ohne in die Werkstatt eines Malers einzutreten, sich auf eigene Hand in der edlen Malkunst versucht und bald solche Zuversicht gewonnen, daß er den Schmiedehammer aus der Hand legte und dafür Pinsel und Malplatte ergriff. Von seiner Kunstfertigkeit als Schmied sollen nach der Überlieferung im Volksmunde die schmiedeeisernen Zieraten des Brunnens vor der Kathedrale in Antwerpen zeugen, die freilich bereits eine Hinneigung zum italienischen Stile erkennen lassen. Als Maler hielt Quinten Massys, der 1491 als Freimeister in die Antwerpener Lucasgilde aufgenommen wurde, dagegen mit Zähigkeit an der nationalen Art fest, in seinen Kirchenbildern sowohl wie in seinen Sittenbildern aus dem Volksleben. Freilich nur in der Charakteristik der einzelnen Figuren und in der allgemeinen Anordnung seiner großen Kompositionen. In vielen Einzelheiten hat er sich aber gegen den Einfluß der italienischen Art nicht verschlossen. Auf seinem Hauptwerke, einem für die Peterskirche in Löwen gemalten Flügelaltar mit einer Darstellung der heiligen Sippe (jetzt im Museum zu Brüssel), sitzen und stehen die zahlreichen Figuren in und vor einer präch-

tigen Renaissancehalle. Noch überwiegend gotische Formen zeigt dagegen der Thron der Maria mit dem Kinde im Berliner Museum, während ein anderes Hauptwerk des Künstlers, ein Flügelaltar mit der Beweinung des Leichnams Christi in der Mitte (jetzt im Museum zu Antwerpen) ganz und gar auf nationalem Boden steht. Für das Kirchenbild in dieser volkstümlichen Richtung hatte aber schon zur Zeit, als Quinten Massys noch in voller Thätigkeit war, um 1525 etwa, die letzte Stunde geschlagen. Die jüngeren Künstler waren fast sämtlich in Italien gewesen und hatten sich dort aus dem Studium der Werke Michelangelos, Raffaels und Leonardos einen Mischstil zurechtgemacht, der für uns wegen seiner schwülstigen Manieriertheit unerträglich ist, aber dem damaligen Zeitgeschmack doch in hohem Maße entsprochen haben muß, da sich diese italienisierende Richtung fast ein volles Jahrhundert erhalten hat, bis Rubens eine Wiedergeburt der nationalen Kunst herbeiführte. Der anziehendste Künstler dieser italienischen Gruppe ist Bernhard van Orley (1489—1541), der, meist in Brüssel thätig, in Italien besonders nach Leonardo da Vinci studiert und in einigen Madonnenbildern, denen vielleicht Entwürfe des Meisters zu Grunde liegen, seinen Ton im allgemeinen glücklich getroffen hat. Die Mehrzahl dieser italienisch gewordenen Niederländer, an ihrer Spitze Jan van Mabuse (1470—1541) und Frans Floris (1517—1570), beide meist in Antwerpen thätig, gefielen sich aber in der Nachahmung Michelangelos, den sie natürlich, wie alle Nachahmer, noch zu überbieten suchten. Wo sie noch etwas von ihrem nationalen Charakter durchblicken ließen, wie es z. B. Mabuse in dem die Madonna malenden Lukas (im Dom zu Prag) gethan hat, ist auch ihnen manches Erfreuliche gelungen. In mythologischen Darstellungen haben sie aber noch Unerquicklicheres zu stande gebracht als die schlimmsten italienischen Manieristen.

Ein Gegengewicht gegen den „Italianismus", der auch die graphischen Künste, namentlich die Bücherillustration völlig beherrschte, hatte Quinten Massys der flandrisch-brabantischen Schule als wertvollstes Erbteil hinterlassen: seine lebensgroßen Halbfiguren aus dem Volke, die, in häufigen Wiederholungen existierend, unter den Namen „der Geldwechsler und seine Frau" und „die beiden Steuereinnehmer" bekannt sind. Ein eigenhändiges Originalwerk des Meisters besitzt das Louvre in Paris in dem „Geldwechsler mit seiner Frau" (Abb. 549), einem Meisterwerke eingehender Charakteristik, das in neuester Zeit wieder eine große Zahl belgischer Maler zur Nachahmung und Überbietung gereizt hat. Diese Bilder müssen geradezu epochemachend gewirkt haben, da sie nicht nur von seinen Schülern, von seinem Sohn Jan Massys (1509—1575), von Mar-



Abb. 548. Der Wittelsbacher Brunnen in der Residenz zu München. Von Peter Candido.



Abb. 549. Der Geldwechsler und seine Frau. Gemälde von Quinten Massys (1518). Im Louvre zu Paris.

tinus van Roymerswale und anderen in Menge kopiert worden sind, sondern auch eine lebenskräftige Schule begründet haben, mit der die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts im engsten Zusammenhang steht. Jan van Hemissen (um 1500 bis 1560), der sogar biblische Scenen wie z. B. die oft wiederholte Berufung des Zöllners Matthäus zum Apostel in der realistischen Art des Quinten Massys gemalt hat, Pieter Aertsen (1507—1573), der Begründer des „Küchenstücks", der Darstellungen von Küchen mit Köchinnen und einem großen Vorrat von allerlei Bestandteilen einer leckeren Mahlzeit, und sein ebenfalls als Maler von Stillleben und Kücheninterieurs ausgezeichneter Schüler Joachim Beudelaer haben diese volkstümliche Richtung lebendig erhalten und auf ihre größeren Nachfolger im 17. Jahrhundert vererbt.

Pieter Aertsen war auch der erste, der das niederländische Volksleben von seiner humoristischen Seite betrachtete, wofür besonders sein Eiertanz im Antwerpener Museum, die Schilderung einer beliebten Volksbelustigung, ein charakteristisches Beispiel bietet. Diese Art von Schilderungen aus dem Bauernleben nahm Pieter Breughel der Ältere auf (um 1525—1569), das Haupt eines Künstlergeschlechts, der zur Unterscheidung von seinen Söhnen und Enkeln der „Bauernbreughel" genannt wird, weil er zuerst das niederländische Bauernleben in seiner vollen Wirklichkeit, plump und täppisch, bisweilen auch ungeschlacht, aber immer wahr geschildert hat. Dieses Streben nach strenger Wiedergabe der Wirklichkeit hat auch seine biblischen Darstellungen beherrscht, bei denen er einen Aufwand von Figuren-



Abb. 550. Kirmeß mit tanzenden Bauern. Von Pieter Breughel. In der Kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien. (Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien.)

mengen liebte, weil er darin seine Kunst der Fein- und Kleinmalerei, die er vielleicht selbst am höchsten geschätzt hat, von der günstigsten Seite zeigen konnte. Sein Hauptwerk dieser Art von Gemälden ist eine Kreuztragung in der kaiserlichen Galerie zu Wien, die mit ihrer kaum übersehbaren Masse von Hunderten von Figuren, wie ein belgischer Kunsthistoriker treffend bemerkt hat, eher an einen Kirmeszug als an eine Kreuztragung und Hinrichtung denken läßt. Auch die Künstler dieses Schlages sahen in den biblischen Erzählungen nur einen Vorwand, um in ihrem Spiegel das Leben ihrer Zeit zu schildern, und darin sind sie einerseits mit ihren einheimischen Vorgängern des 15. Jahrhunderts, andererseits mit Paul Veronese verwandt, mit dem man sie aber nicht im Schönheitsgefühl und im Geschmack vergleichen darf. In seinem richtigen Element war Breughel aber erst, wenn er sich ausschließlich mit dem Volksleben und der Natur seines Landes beschäftigen konnte. Er hat es einerseits in der Versinnlichung von Gleichnissen und moralischen Lehren, andererseits in völlig naiven Schilderungen ohne moralische Nutzanwendung gethan. Für die erste Gruppe dieser Bilder ist der „Streit des Faschings mit den Fasten" (in der kaiserlichen Galerie zu Wien) und die Darstellung des biblischen Gleichnisses von den Blinden, die in einen Graben fallen, wenn



Abb. 551. Landschaft. Von Joachim Patinir. Im Privatbesitz zu Berlin.

ein Blinder den anderen führt, für die zweite Gruppe die Kirmes mit den tanzenden Bauern in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Abb. 550) besonders charakteristisch. Das letztere Bild ist geradezu das klassische Vorbild der zahllosen Kirmesbelustigungen, die Pieters Sohn, Jan Breughel, David Teniers der Jüngere und viele andere niederländische Künstler gemalt haben, in der humoristischen Auffassung sowohl, wie in der lustigen, heiteren Färbung, die den Malern der südlichen Niederlande auch im 17. Jahrhundert die höchste Befriedigung ihres Farbensinnes gewährt hat.

Wie sehr Breughel als erster Vertreter des Humors in den Niederlanden damit den Geschmack seines Volkes getroffen hat, beweisen die zahlreichen Kupferstiche, die nach seinen Gemälden und Zeichnungen angefertigt worden sind. Aber nicht bloß auf dem Gebiete des Humors, sondern auch als Landschaftsmaler ist er ein Bahnbrecher gewesen. Schon der Hintergrund auf dem Wiener Bauernbilde zeigt, wie frei und unbefangen er eine Dorfgasse darzustellen wußte, wie er schon ein gewisses Verständnis für das unsäglich dankbare Element der Stimmung in der Landschaft besaß. Als Landschaftsmaler hatte er freilich schon in Joachim de Patinir (von 1515—1524 in Antwerpen thätig) und in dessen Schüler oder Nachahmer Herri Bles (geb. um 1480) tüchtige Vorgänger gehabt, die ihr Ideal darin sahen, auf einem kleinen Raume einen möglichst ausgedehnten



Abb. 552. Schachspieler. Von Lucas van Leyden. In der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.

und in den Einzelheiten mannigfaltigen Naturausschnitt zusammenzudrängen, wobei sie wirklich Gesehenes und Phantastisches geschickt zu verbinden wußten. Ihre Landschaften belebten sie am liebsten mit figurenreichen biblischen Szenen, bisweilen aber auch mit Figuren aus dem Leben ihrer Zeit, wie z. B. auf einer bergigen Flußuferlandschaft von Patinir mit einer Hirschjagd (Abb. 551). Herri Bles versäumte es niemals auf seinen Bildern, nicht bloß auf Landschaften, sondern auch in Hintergründen von Bildnissen ein Käuzchen auf einem Baum anzubringen, und nach diesem seinen Künstlerzeichen hat er von den Italienern den Beinamen „Civetta“ (das Käuzchen) erhalten.

In den nördlichen Provinzen der Niederlande, in dem heutigen **Holland**, herrschte während des 16. Jahrhunderts ein ernsterer, strengerer Geist, der vorläufig noch nicht die Regungen des Humors und der ungebärdigen Volkslust so recht aufkommen ließ. Der Hauptvertreter dieser geistigen Richtung ist Lucas van **Leyden** (1494—1533), den man gern mit Albrecht Dürer vergleicht, weil er gleich diesem das Beste seines Könnens in seinen Kupferstichen niedergelegt und auch ganz ähnliche Stoffe behandelt hat, neben den allgemein beliebten biblischen Darstellungen auch Szenen aus dem Volksleben, die er mit so engem Anschluß an die Wirklichkeit und mit so feinem Gefühl für die Landschaft behandelt hat wie Dürer. Auch als Techniker im Kupferstich war er Dürer und selbst den deutschen Kleinmeistern völlig ebenbürtig. Dürer hatte die größte Achtung vor ihm und hat ihn auch auf seiner Reise in den Niederlanden besucht. Lucas van Leyden starb sehr früh, aber für seinen Ruhm gerade zur rechten Zeit, da er sich in völliger Verkennung seiner ursprünglichen Kraft in seinen letzten Lebensjahren der italienischen Richtung anzuschließen begonnen hatte. Sein früher Tod hat ihn vor völligem Versinken in Manieriertheit bewahrt. Denn seine Kunst war der Beobachtung des wirklichen Lebens entsprossen und verlor ihre Wurzeln, als sie sich zu einer Auffassung nach der Art des von Raffael aufgestellten Schönheitsideals aufschwingen wollte. Dieser volkstümlich-realistische Geist beherrscht sowohl die zahlreichen Kupferstiche des Künstlers wie seine selteneren Gemälde, unter denen ein Triptychon mit der Darstellung des jüngsten Gerichts (im Museum zu Leyden), die Heilung des Blinden (in der Ermitage zu St. Petersburg), der heilige Hieronymus in einer sorgsam durchgebildeten Landschaft und eine Schachpartie (beide im Berliner Museum, Abb. 552) den Umfang andeuten, in denen sich die Kunst dieses holländischen Meisters bewegte. Mit den Südniederländern hatte er die Neigung gemein, gewisse biblische Darstellungen, wie z. B. die Ausstellung Christi vor der Menge oder das Leben der heiligen Magdalena im Spiegel der Zeit wiederzugeben, als Volksauflauf, als Volksfest und als Belustigungen der höheren Gesellschaftsklassen. So faßte er jedes Motiv aus den Evangelien oder aus den christlichen Legenden auf

(Abb. 553), und deshalb unterscheiden sich seine biblischen Bilder nicht von seinen Sittenbildern aus dem Volksleben, auf denen er Zahnbrecher, Dorfärzte, wandernde Bettler und Musikanten (sein berühmtestes Blatt ist der „Eulenspiegel" mit seiner Familie) darstellte. In diesen Schilderungen von Dorf und Landstraße ist er Vorgänger Rembrandts gewesen.

Gleichen Einfluß auf die Kunst der folgenden Zeit hat neben Lucas van Leyden nur noch Hieronymus Bosch (um 1460—1516) geübt, der zugleich im Gegensatz zu jenem das humaristische oder doch burleske Element in der holländischen Malerei jener Zeit vertritt. Er schilderte gern die Strafen der beim jüngsten Gericht Verworfenen, indem er einen großen Reichtum von Phantasie und Gestaltungskraft aufbot, um grauenerregende Teufels- und Spukgebilde lebendig zu machen. Wie er die Verworfenen in Kesseln sieden und mit allerlei glühend gemachten Folterwerkzeugen peinigen läßt, hat er gewiß aus den Bußpredigten der Geistlichen, die um diese Zeit vermutlich gegen die immer mehr um sich greifende „Ketzerei" auftraten, gehört und gelernt. Stärker als seine Gemälde (eine Hauptdarstellung des jüngsten Gerichts in der Akademie zu Wien) haben die nach seinen Bildern und Zeichnungen angefertigten Kupferstiche gewirkt, und einer der Söhne des alten Breughel, Pieter Breughel der Jüngere (1564—1638), hat aus der Schilderung solcher Höllenstrafen eine Spezialität gemacht, die ihm den Beinamen „Höllenbreughel" eingetragen hat.

Einer der hervorragendsten holländischen Maler dieser Zeit war Jan Scorel (1495 bis 1561), ein Schüler des Jan Mabuse, der schon vor 1520 auf die Wanderschaft ging und nach längerer Thätigkeit in Deutschland nach Venedig, Rom und als Jerusalemfahrer selbst nach Palästina gekommen ist. Das Hauptwerk, das er in Deutschland ausgeführt, ein dreiteiliger Flügelaltar mit der heiligen Sippe in der Kirche zu Obervillach in Kärnten, ist zugleich sein erfreulichstes, da es den Künstler nach völlig frei von italienischen Einflüssen unter der Herrschaft der reinen nordischen Naturanschauung, in einzelnen Zügen sogar mit Dürer verwandt, zeigt. Als er sich 1524 in Utrecht niederließ, wo er bis zu seinem Tode thätig war, galten ihm nur Raffael und Michelangelo und neben diesen noch einzelne Venezianer als nachahmungswürdige Vorbilder, nach denen er sich einen Stil bereitete, der seine späteren Altarbilder nur dann erträglich macht, wenn er ihnen einen landschaftlichen Hintergrund geben konnte. Dagegen hat er in seinen Bildnissen seine nationale Eigenart nicht geopfert und wenigstens darin Tüchtiges geleistet, wie z. B. seine Bildnisse von Jerusalemfahrern, die freilich nur ohne den geringsten Versuch zur Gruppenbildung trocken aneinander gereiht sind (Abb. 555), und die seiner individualisierten Bildnisse seiner Geliebten, Agathe van Schoenhaven (im Palazzo Doria zu Rom und im Berliner Museum) beweisen.

Am glücklichsten von allen Niederländern des 16. Jahrhunderts hat sich der aus Utrecht gebürtige Antonis Mor oder Moro (1512—1578), ein Schüler Scorels, mit der italienischen Malerei abgefunden, indem er die Schlichtheit und Wahrheit des nordischen Realismus mit venezianischem Kolorit so geschickt zu verschmelzen wußte, daß er bisweilen Tizian nahe gekommen ist. Seine Kunst fand denn auch an den Höfen von Madrid, wo er sogar Hofmaler Philipps II. wurde, Lissabon, London und Brüssel hohe Wertschätzung, was auch durch die große Zahl der von ihm hinterlassenen Bildnisse bezeugt wird.



Abb. 553. Der hl. Georg begrüßt Margaretha nach der Tötung des Drachen. Kupferstich von Lucas van Leyden.



Abb. 554. Bildnisse von Jerusalemfahrern. Von Jan Scorel. Im Museum Kunstliefde zu Utrecht.

Hatte sich schon die niederländische Malerei seit der Mitte des 16. Jahrhunderts willenlos dem italienischen Einfluß untergeordnet, so geschah das noch mehr in der **Architektur** und **Plastik**, die überhaupt auf selbständige Regungen verzichteten. Nichtsdestoweniger sind einige Prachtbauten zu stande gekommen, die wenigstens in ihren Schmuckformen die Verschiedenartigkeit in den Neigungen der südlichen und nördlichen Provinzen der Niederlande erkennen lassen: in Antwerpen das ganz in italienischem Stil ohne jede mittelalterliche Erinnerung von 1561 bis 1565 erbaute **Rathaus** von Cornelis **Floris**, und das **Rathaus** in Leiden, 1597—1604 von Lieven de **Key** erbaut, das sowohl in seiner Fassade den ernsten Sinn der Nordniederländer wiederspiegelt, als auch in den Giebelaufbauten noch den Zusammenhang mit der heimischen Ueberlieferung erkennen läßt. Diese trat in Holland seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts noch stärker hervor, seitdem die Schwierigkeit, die kostspieligen Hausteine herbeizuschaffen, wieder zum heimischen Ziegelbau nötigte. Man begnügte sich damit, nur einzelne **Bauglieder**, Fenster- und **Thürumrahmungen**, die Einfassungen der Giebel u. dgl. m. in **Haustein** auszuführen, das



Abb. 555. Treppenturm am Schloß von Blois.

eigentliche Mauerwerk aber in Backstein herzustellen, und aus dieser Verbindung ergaben sich neben den materiellen auch malerische Vorteile, die allmählich in ganz Norddeutschland und darüber hinaus in Dänemark und Schweden aufgegriffen und verwertet wurden. Die schönsten Beispiele dieser eigentlich holländischen Renaissancebaukunst sind das Rathaus und die Fleischhallen in Haarlem. Auf diese und ähnliche Bauwerke haben auch die holländischen Architekten des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen und von ihnen einen Stil abgeleitet, der auch den Bedürfnissen der modernen Baukunst, Bahnhofsgebäuden, Museen, Geschäftshäusern u. s. w. gerecht wird.

Im Gegensatz zu dem durchaus malerisch veranlagten Kunstgeiste in den Niederlanden sind in Frankreich Architektur und Plastik die führenden Künste gewesen. Die Architektur hat sogar dieselbe Entwickelung durchgemacht, wie in Italien, und wenn auch die Renaissance erst um 1500 in Frankreich aufgetreten ist, so ist sie dafür länger lebendig geblieben und wirkt eigentlich noch bis in die Gegenwart hinein, weil die französische Kunstentwickelung niemals durch große Kriege gewaltsam unterbrochen worden ist und die Überlieferung darum nirgends so lebendig und nachschaffend geblieben ist



Abb. 556. Schloß Chambord.

wie in Frankreich. Die Franzosen haben darum auch die mannigfachen Wandlungen des Stils, die sich in drei Jahrhunderten vollzogen haben, nicht nach kunstgeschichtlichen Einteilungen, sondern nach ihren Königen benannt, die auch im Verein mit dem Adel des Landes einen weit größeren Einfluß auf die Entwickelung der Architektur gehabt haben als das Bürgertum.

Der italienischen Frührenaissance entspricht ungefähr die erste Hälfte der Regierungszeit Franz' I. (1515—1547), dessen Prachtliebe sich in dem Bau großer Schlösser erschöpfte, die er mit verschwenderischer Hand durch Bildhauer und Maler innen und außen schmücken ließ. Aus den mittelalterlichen Burgen bildete sich schon unter Franz I. ein eigenartiger Schloßtypus heraus, dessen bezeichnende Eigentümlichkeit ein viereckiger Hof (cour d'honneur) war, der, meist von drei Flügeln umgeben, dann an der Vorderseite offen war, um eine möglichst stattliche Einfahrt des Besitzers und seiner Gäste zu gestatten. Aus diesem Baugedanken sind alle großen Fürsten- und Adelsschlösser in Frankreich und in allen Ländern, deren Fürsten sich die französischen Herrscher zu Vorbildern wählten, hervorgegangen. Für Frankreich sind dann noch die den Fassaden vorgelagerten, bisweilen durchbrochenen Treppentürme, die die Wendeltreppen enthielten, die Erker und Altane, der noch an das Mittelalter anklingende hochragende Gesamtaufbau, der durch Türme, steile Dächer und hohe Schornsteine gesteigert wird, und die reiche, den französischen Sinn für das Zierliche am deutlichsten offenbarende Dekoration charakteristisch. Der berühmteste und schönste jener Treppentürme ist der durchbrochene am Nordflügel des im übrigen noch mittelalterlichen Schlosses von Blois, mit dem Franz I.



Abb. 557. Saaldekoration im Schlosse zu Fontainebleau.

seine Bauthätigkeit begann (Abb. 555). Vollständig im Geist der französischen Frührenaissance durchgeführt ist das 1526 von Pierre Nepveu begonnene Schloß Chambord, zugleich das glänzendste Beispiel dieses Stils (Abb. 556). An Großartigkeit der Anlage werden diese und andere Schlösser, auch die des Adels, durch das Schloß von Fontainebleau übertroffen, bei dessen Bau sich Franz I., sicherlich zum Schaden der äußeren, sehr einförmig wirkenden Bauteile, italienischer oder doch ganz und gar im italienischen Stile arbeitender Künstler bediente. Für die Ausschmückung der zahlreichen großen und kleinen Säle, unter denen die „Galerie Franz I.“ den großartigsten Eindruck macht und jedenfalls auch eine einheitliche künstlerische Wirkung übt, ließ der König jedenfalls italienische Maler und Bildhauer in beträchtlicher Zahl aus Italien kommen, die in Frankreich bald einen neuen Dekorationsstil gründeten. An der Spitze dieser „Schule von Fontainebleau“ steht der äußerst gewandte Francesco Primaticcio aus Bologna (1504—1570), der freilich bereits zu den unerfreulichsten italienischen Manieristen gehört, aber durch seine große Leistungsfähigkeit und Schnelligkeit im Ausführen den Wünschen des Königs am besten entgegen kam. Aber alle die von ihm und seinen Mitarbeitern aufgewendete Pracht an Wand- und Deckenmalereien, an Bildwerken und sonstigen plastischen Verzierungen in Marmor nnd Stuck macht doch einen erkältenden Eindruck (Abb. 557).

Künstlerisch anziehender sind einige Werke der Frührenaissance, in denen sich zum Teil noch gotische Elemente mit den Renaissancemotiven verbinden, wie z. B. der bischöfliche Palast zu Sens, die Rathäuser in Orleans und Beaugency, das sogenannte Haus der Agnes Sorel in Orleans und das aus Morel bei Fontainebleau nach den Champs Elysées in Paris überführte Haus Franz' I. von 1527, vielleicht das köstlichste Kleinod der ganzen französischen Frührenaissance. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts übernahmen zwar einheimische Architekten die Führung in der französischen Baukunst; aber wie in Italien wurde der Anschluß an die Antike noch enger, indem die französischen Künstler gleich den italienischen die antiken Bauten gründlicher studierten und genauer nachahmten und ihre Erfahrungen auch in theoretischen Schriften niederlegten. An ihrer Spitze steht Pierre Lescot (1510—1578), der 1546 zum Bau des Louvre, der Residenz der französischen Könige in Paris, berufen wurde, die, ursprünglich von ihm als ein quadratischer, von vier Flügeln umschlossener Hof angelegt, im Laufe der Jahrhunderte um das Vierfache vergrößert wurde. Lescots Werk ist die Hälfte des jetzigen Süd- und Westflügels, deren Fassaden an der Hofseite die glänzendste Schöpfung der französischen Hochrenaissance sind, im einzelnen wohl von italienischen Vorbildern abhängig, aber im Aufbau, namentlich der Dächer (der sogenannten Louvredächer) doch von französischer Eigenart (Abb. 558). Die Hauptwerke des etwa gleichaltrigen Philibert de l'Orme (um 1515—1570), das für Diana von Poitiers erbaute Schloß Anet und die Tuilerien, der 1564 für Katharina von Medici in der Nähe des Louvre erbaute Palast, sind niedergebrannt worden, die Tuilerien 1871 während der Herrschaft der Kommune in Paris (1883 bis auf zwei Flügel gänzlich abgetragen). Aber durch diese Bauten sowohl wie durch sein „Lehrbuch der

Architektur“ hat er einen großen Einfluß auf die französische Baukunst seiner und der folgenden Zeit ausgeübt. Er hat auch eine neue Säulenordnung eingeführt, deren wesentliches Merkmal darin besteht, daß die Säulen und Pilaster in gewissen Abständen, ursprünglich zur Verdeckung der Fugen der Säulentrommeln, mit Rustikabändern umschlungen sind. In dieser Art sind auch die Rustikapilaster an der Fassade des Luxemburgpalastes behandelt, den Salomon de Brosse seit 1615 für Maria von Medici erbaut hat, der Weisung der Königin gemäß nach der Hofarchitektur des Palazzo Pitti in Florenz, aber doch unter völliger Wahrung der französischen Eigenart.

In der französischen Plastik des 16. Jahrhunderts sind ebenfalls verschiedene Richtungen erkennbar. Neben einer älteren, die, im engen Zusammenhang mit dem flandrischen Realismus, diesen weiter ausbildete, namentlich in Holz- und Steinbildwerken für Kirchen (Chorstühlen, Chorschranken und Grabdenkmälern), entwickelte sich eine jüngere, die den naturalistischen Stil der Gotik mit dem neu-italienischen zu verschmelzen suchte und ihr Bestes in prachtvollen Grabmälern geleistet hat. Die Hauptwerke dieser Richtung sind das Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in der Abteikirche zu St. Denis (um 1530) von Jean Juste, der italienischer Herkunft gewesen zu sein scheint, und das Grabmal Franz' I., seiner Gemahlin und seiner Kinder, ebenfalls in St. Denis, von Pierre Bontemps. Es sind prachtvolle Freibauten, von den knieenden Gestalten der Verstorbenen gekrönt, von denen die beiden Königspaare unten auf den Sarkophagen noch einmal liegend dargestellt sind, erstere sogar in naturalistischer Nacktheit. Zum völligen Durchbruch kam der italienische Stil seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, wohl unter der Einwirkung der Schule von Fontainebleau, wobei die französischen Bildner sich aber nicht die schlechten Eigenschaften der italienischen Manieristen zum Vorbild nahmen, sondern sich nur die Gewandtheit der fremden Formensprache aneigneten und sie mit dem heimischen Dialekt, dem echt französischen Gefühl für zierliche Anmut durchsetzten. So entstand etwas Lebendiges, das Jean Goujon (um 1510—1568), der Hauptvertreter der reinen Renaissance in der französischen Plastik, am glücklichsten zum Ausdruck gebracht hat. Neben Primaticcio scheint auch Cellini auf ihn eingewirkt zu haben, wie aus dem schönsten seiner übrig gebliebenen Werke, der Diana mit einem Hirsch und Hunden, hervorgeht, die einst den Schmuck eines Brunnens im Schlosse Anet gebildet hat (jetzt im Louvre, Abb. 559). Für einen anderen Brunnen, die Fontaine des Innocents in Paris, schuf er mehrere Reliefs, von denen drei, Flußnymphen darstellend, ebenfalls in das Louvre gekommen sind. Überhaupt lag der Schwerpunkt von Goujons Kunst in der dekorativen Plastik, in der er sich auch vielfach in Reliefriesen für das Louvre und andere Schlösser und in figurenreichen Reliefdarstellungen für Kirchen bethätigt hat. Weniger frei von Manier war sein etwas jüngerer Zeitgenosse Germain Pilon (gest. 1590), dessen bekanntestes Werk, die Marmorstatuen der drei Grazien, auf den Häuptern eine Urne tragend, in der einst das Herz Heinrichs II. lag (im Louvre),



Abb. 558. Westflügel des Louvre zu Paris. Hofseite. Von Pierre Lescot.



Abb. 559. Diana. Von Jean Goujon. Im Louvre zu Paris.

bereits die überschlanken, gezierten Körperverhältnisse der italienischen Manieristen zeigt. Von einer besseren Seite erscheint er in seinem Hauptwerk, dem Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici (in St. Denis), an dem die Marmorfiguren der Toten zwar noch nackt, aber doch nicht mehr in naturalistischer Derbheit dargestellt sind.

Soweit die französische Malerei der Renaissancezeit nicht unter italienischem Einfluß steht, kommen für die nordisch-nationale Richtung eigentlich nur drei Künstler in Betracht, von denen der älteste, Jean Fouquet (um 1415 bis 1480), durch einen Aufenthalt in Rom (um 1445) bereits mit der italienischen Kunst in Berührung gekommen ist und namentlich von Fra Angelico Anregungen empfangen hat. Sie treten besonders in seinen Miniaturmalereien für Andachtsbücher (Hauptwerk das Gebetbuch des Etienne Chevalier, des königlichen Schatzmeisters, im Schlosse zu Chantilly) und dem einzigen erhaltenen seiner Andachtsbilder, einem Diptychon, hervor, dessen eine Hälfte, die Madonna mit dem Kinde und den Engeln, sich im Museum zu Antwerpen befindet, während die andere, im Gegensatz zu jener mehr idealistisch aufgefaßten ein Meisterwerk realistischer Porträtmalerei, in das Museum zu Berlin gekommen ist. Sie stellt den Stifter, eben jenen Etienne (Stephan) Chevalier, knieend und hinter ihm seinen Schutzpatron, den heiligen Stephan, dar, der seinen Schützling der Madonna empfiehlt. Wie diese beiden Figuren in ihrer schlichten, naturwahren Charakteristik eng mit der niederländischen Wirklichkeitsmalerei zusammenhängen, so haben auch die französischen Hauptmeister in der Malerei des 16. Jahrhunderts aus derselben Quelle geschöpft. Jehan Clouet (seit 1518 Hofmaler Franz I., gestorben 1540) stammt sogar aus den Niederlanden, und sein 1500 in Tours geborener Sohn François Clouet († um 1572) hat die Kunst seines Vaters fortgesetzt, in der gleichen Art schlichter Naturnachahmung und feiner Detailmalerei, aber mehr in die Tiefe der Charaktere dringend, so daß er bisweilen Hans Holbein dem jüngeren so nahe gekommen ist, daß einzelne seiner Werke eine Zeit lang für Werke des großen deutschen Meisters gehalten worden sind. Um ihrer schlichten, von sichtlicher Wahrheitsliebe beherrschten Auffassung willen sind die von Clouet und Sohn gemalten Bildnisse französischer Könige, Königinnen und Edelleute auch Urkunden von geschichtlichem Wert, der höher anzuschlagen ist, als der künstlerische.

In England hat es während des 16. Jahrhunderts weder Maler noch Bildhauer heimischen Ursprunges gegeben, die über das Handwerksmäßige hinausgekommen sind. Den künstlerischen Bedarf bestritten Niederländer, Deutsche und Italiener. Nur die Baukunst wurde, weil sie am engsten mit dem Volkstum, mit den durch die Jahrhunderte herausgebildeten Lebensgewohnheiten verwachsen war, von einheimischen Meistern betrieben, und diese stimmten nur mit dem allgemeinen Geschmack überein, wenn sie bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts an der Gotik festhielten. Erst seit dem Beginn der Regierung der Königin Elisabeth (1558) fanden italienische Elemente nach und nach Eingang in die englische Architektur, aber, wie in allen nordischen Ländern, nur als begleitende Zierformen, die die mittelalterliche Konstruktion nicht wesentlich veränderten. Dieses malerisch höchst anziehende Gemisch von Gotik mit Renaissanceformen ist in einigen

Schlössern (Longleat House von 1567, Burleigh House von 1577, Wollaton House von 1588 und Longford Castle von 1591) und in Universitätsgebäuden (Cajus College und Trinity College in Cambridge, Universität in Oxford) zu so eigenartigem Ausdruck gekommen, daß man diese Stilmischung in die Kunstgeschichte unter dem Namen „Elisabeth-Stil" eingeführt hat. Auch im 17. und 18. Jahrhundert hat man nach französischem Muster gewisse Wandlungen in der englischen Baukunst nach den Herrschern bezeichnet.

Die übrigen nordischen Länder, Dänemark und Schweden, hatten im 16. Jahrhundert keine nationale Kunst. Um so zugänglicher waren sie für die Renaissancebewegung, die auf dem Umwege über Holland und Deutschland zu ihnen drang. Die umfangreichsten und auch künstlerisch bedeutsamsten Baudenkmäler dieser Zeit hat Dänemark in den Schlössern Frederiksborg und Rosenborg bei und in Kopenhagen und im Schloß Kronborg bei Helsingör aufzuweisen.

In Spanien, wo schon die Spätgotik die südliche Phantasie zu einer üppigen Entfaltung ihrer Kräfte gereizt hatte, that dies die italienische Renaissance noch mehr. Zu großen Monumentalbauten kam es aber nur noch selten, weil das Bedürfnis durch das Mittelalter vollauf befriedigt war. Die Baukünstler und Bildner mußten sich mit der Ausschmückung von Portalen, Höfen, kleinen Einbauten in Kirchen u. dgl. m. begnügen, aber ihre Lust an plastischen Zierwerken wuchs dadurch nur noch mehr, so daß die spanische Frührenaissance den Namen des „Plateresken-Stils" (des Goldschmiedestils) erhalten hat. Wie überall trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine strengere, mehr architektonische Richtung auf, deren vornehmstes Denkmal das feierlich-düstere, unter Philipp II. durch Juan de Toledo und J. de Herrera erbaute Escorial ist, ein ungeheures, einen Königspalast, eine Kirche, ein Kloster und die Totengruft der Könige zugleich umfassendes Gebäude.



Teil der Marmorschranken in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Vierte Abteilung.

Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Im Hinblick auf die Werke der Baukunst und Plastik, die auf die Sinne am mächtigsten wirken, hat man zur Erleichterung des Überblicks für die historische Betrachtung der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts nach gewissen hervorstechenden Stilmerkmalen die Begriffe eines **Barock-** und **Rokokostils** aufgestellt, denen dann seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als eine Gegenbewegung zum Einfachen der Stil des **Klassizismus** gefolgt ist. Diese Unterscheidung von Stilen ist aber ebensowenig allgemeingültig und in allen Einzelheiten stichhaltig wie etwa die Anwendung des Begriffs der Renaissance auf die nordische Malerei der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jahrhunderts. In Italien hat es z. B. keinen Rokokostil gegeben und in den Niederlanden auch nicht, und auf die Entwickelung der Malerei läßt sich selbst in Italien nicht der Begriff des Barockstils anwenden, geschweige denn in den nördlichen Niederlanden, wo sich die Malerei rasch in den schärfsten Gegensatz zu dem stellte, was die Erfinder des Namens „Barockstil" darunter verstanden. Indem sie die Werke der Baukunst und Bildnerei, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, etwa seit 1590 in Italien und in Nachahmung dieser italienischen Schöpfungen auch in einzelnen Ländern diesseits der Alpen entstanden sind, als eine abgesonderte Gruppe, losgelöst von ihrem Zusammenhang mit den Werken der römischen Hochrenaissance betrachteten, fanden sie in ihnen gemeinsame Merkmale, aus denen ein Abfall von den goldenen Regeln der klassischen Zeit, eine willkürliche und sinnlose Übertreibung der Formenfülle des 16. Jahrhunderts zu sprechen schien. Die zur Charakteristik dieser Kunst erfundene Bezeichnung „barock" sollte zugleich eine abfällige Kritik der künstlerischen Bestrebungen des ganzen 17. Jahrhunderts enthalten, und lange Zeit hat das Wort „barock" auch als der Inbegriff alles Verwerflichen und Verächtlichen in der Kunst gegolten.

Erst in neuester Zeit ist dieser Verwirrung der Begriffe durch eine ruhigere Beurteilung der geschichtlichen Entwickelung und durch einen tieferen Einblick in die politisch-sozialen Verhältnisse, aus denen diese Entwickelung hervorgegangen ist, ein Ende gemacht worden. Ausschreitungen und Übertreibungen bis zu wüster Geschmacklosigkeit hat es auch im 17. Jahrhundert gegeben, aber nicht mehr als in ähnlichen Perioden der Weltgeschichte, wo ein gewisser Höhepunkt des geistigen und künstlerischen Schaffens erreicht worden war und stürmische Geister sich berufen fühlten, diesen Höhepunkt durch gewaltsame Anstrengungen zu überbieten. Im allgemeinen hat die sogenannte Barockkunst in der Architektur und Plastik in den einzelnen Ländern nur den Geist der Zeit wiedergespiegelt, worin jede Kunst ihre natürlichen und auch höchsten Aufgaben zu suchen hat. Ein gleiches gilt auch von der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, die als überaus wichtige Ergänzung hinzutritt, weil sie uns im Norden Europas die Regungen der Volksseele veranschaulicht, die die Kunst des Südens, auch in der Malerei, fast völlig unbeachtet gelassen hat.

Durch die Kirchenspaltung im Norden Europas war seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der Schauplatz der kriegerischen Ereignisse und der politischen Umwälzungen dorthin verlegt worden, und Italien, wo die Gegenreformation das Anfangs bedrohte Feld schließlich behauptet hatte, war ein stilles Land geworden. Aber in der Kunst behauptete es auch weiterhin seine führende Rolle.

1. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien.

Der italienische Barockstil in der Bau- und Bildnerkunst hat sich ganz folgerichtig aus der Hochrenaissance entwickelt, indem er, den geistigen Strömungen der Zeit folgend,



Abb. 560. Der Altar des hl. Ignatius. Von Andrea del Pozzo. In der Jesuitenkirche zu Rom.



Abb. 561. Der Lateranpalast und die Nordseite der Kirche San Giovanni in Rom. Von Domenico Fontana.

alle konstruktiven und dekorativen Einzelheiten in ihrer Wirkung steigerte, durch die Häufung von Baugliedern, durch willkürliche Veränderung der klassischen Bauformen, durch eine Neigung zum Malerischen, die sich schließlich zu einem Vernichtungskampf gegen die geraden Linien steigerte. Alles, was horizontal war, wird gebogen, gekrümmt und geschweift, und dasselbe Spiel wurde schließlich mit den vertikalen Baugliedern, selbst mit dem uralten Sinnbild der Standfestigkeit, der Säule, getrieben. Lorenzo Bernini, der Großmeister der Barockkunst, darf das zweifelhafte Verdienst für sich in Anspruch nehmen, die „gewundenen Säulen" (colonne torse), die freilich schon in der spätromanischen Baukunst vorgekommen sind, für die des 17. Jahrhunderts „klassisch" gemacht zu haben.

Für den Kirchen- und Palastbau des Barockstils ist Rom der Hauptschauplatz der Entwickelung. Daneben kommen noch Neapel und Palermo in Betracht, die ihre architektonische Physignomie eigentlich erst dem 17. Jahrhundert verdanken. Als Ausgangspunkt für die Kirchen des Barockstils hat die von Vignola erdachte, von Giacomo della Porta vollendete Jesuitenkirche (s. o. S. 375 Abb. 487) gedient, und die hier zum erstenmale gegebenen Grundmotive: die Verbindung von Zentral- und Langhausbau mit möglichst großen Haupträumen ohne Rücksicht auf die Seitenschiffe, die Fassaden mit ihren geschweiften Umrissen und die krönenden Kuppeln, deren innere Wölbungen mit Malereien geschmückt sind, in denen die Künstler ihre perspektivischen Kenntnisse in ausgiebigster Weise verwendeten, sind von der Barockkunst aufgenommen und weiter ausgebildet worden. In der Jesuitenkirche befindet sich auch das Hauptwerk, in dem eigentlich die ganze Kunst des italienischen Barockstils, Architektur, Skulptur und Malerei zusammen, ihren Höhepunkt erreicht hat: der Altar des heiligen Ignatius, des Stifters des Jesuitenordens (Abb. 560). Daneben verblaßt alles, was eine von der Gunst der Kirche und der Fürsten zugleich getragene Kunst in fast zwei Jahrhunderten in Italien und Deutschland geschaffen hat.

Der Schöpfer dieses Altars, der aus Trient gebürtige Jesuitenpater Andrea del Pozzo (1642—1709), steht allerdings bereits am Ende der Alleinherrschaft des Barockstils. Im Anfang dieser Entwickelung traten ernstere Männer auf, die noch das Maß als ein Gesetz künstlerischen Schaffens gelten ließen. Carlo Maderna (1556—1629), einer der Hauptbaumeister der Peterskirche, Domenico Fontana (1543—1607), der Erbauer der noch ganz im Stile der Hochrenaissance komponierten Fassade des Lateranpalastes und der angrenzenden doppelten Säulenhalle an der Nordseite der Kirche San Giovanni in Laterano (Abb. 561) und Lorenzo Bernini (1598—1680) stehen an ihrer Spitze. Bernini ist nicht nur der Großmeister

der Barockkunst, sondern ein wirklich großer Künstler, der ebensowohl als Baumeister wie als Bildhauer einen starken Einfluß auf die Kunst seiner und der folgenden Zeit bis tief in das 18. Jahrhundert hinein geübt hat. Vor allem war er als Architekt ein Meister im Schaffen großartiger Räume mit sicherer Berechnung der perspektivischen Wirkungen. Davon zeugt vor allem die großartige Gestaltung des Platzes vor der Peterskirche mit den ihn umfassenden Säulenhallen (s. o. S. 335, Abb. 424), in zweiter Linie die Scala regia des Vatikan (Abb. 562). Nach Madernas Tode zum Baumeister der Peterskirche berufen, hat er die Fassade und Vorhalle vollendet und für das Innere das berühmte bronzene Tabernakel über dem Hochaltar geschaffen, zu dem das Erz von der Decke der Vorhalle des Pantheon entnommen wurde (Abb. 563). Bezeichnend für die Schnelligkeit, mit der die Begeisterung für das klassische Altertum seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom abgenommen hatte, ist der Umstand, daß die Zeitgenossen an diesem Tabernakel am meisten rühmten, daß es in nichts mehr an die Antike erinnere, sondern vielmehr den Höhepunkt einer durchaus selbständigen Kunst bezeichne. Als Architekt hat Bernini sich außerdem noch durch den Bau des Palazzo Barberini, dessen Treppe wiederum ein Meisterwerk in der perspektivischen Wirkung ist, und mehrerer kleiner Kirchen bethätigt. Wie sehr in der Architektur dieser Zeit der Sinn für monumentale Platzgestaltung lebendig war, beweist auch die Anlage der beiden kleinen Kuppelkirchen Sa. Maria di Monte Santo und Sa. Maria de' Miracoli am Nordeingang des Corso, die, von Carlo Rainaldi entworfen, von Bernini und seinem Schüler Carlo Fontana ausgeführt worden sind. Sie haben erst der Piazza del Popolo zu ihrer großartigen Wirkung und zu ihrer wahrhaft künstlerischen Vollendung verholfen (Abb. 564).

In der Peterskirche befinden sich auch Berninis Hauptwerke auf dem Gebiete der ernsten, religiösen Plastik, die Statue des heiligen Longinus und die Grabmäler der Päpste Urban VIII. (Abb. 565) und Alexander VII., an denen die Porträtstatuen das Beste sind, wie denn überhaupt Bernini ein trefflicher Porträtbildner war. Wie wenig Ernst es ihm aber mit der religiösen Plastik war, zeigt die Verzückung der heiligen Therese (in Sa. Maria della Vittoria), ein Werk, das seine ungünstigen Eigenschaften, unruhigen Schwulst der Gewandung und Auflösung des plastischen Formengefühles zu Gunsten einer malerischen Wirkung enthüllt und durch die Lüsternheit in den Zügen des Engels, der die ohnmächtig zusammengesunkene Heilige mit dem Pfeil der göttlichen Liebe durchbohrt, einen geradezu abstoßenden Eindruck macht. Solchen Werken einer freilich unerträglichen Manieriertheit verdankt die Barockkunst den schlechten Ruf, in dem sie lange Zeit gestanden hat. Am wohlsten fühlte sich Bernini auf dem Gebiete der dekorativen Plastik, und hier hat er in seinen Brunnenanlagen (dem Triton auf der Piazza Barberini und dem Hauptbrunnen auf der Piazza Navona) Großes geleistet. In der Belebung dieser Brunnen mit Meeres- und Flußgottheiten griff er doch wieder auf die Antike zurück, von der er als Jüngling ausgegangen war. In den drei Hauptwerken seiner Jugendzeit, dem Äneas mit Anchises, dem den Stein schleudernden David und der Gruppe



Abb. 562. Die Scala Regia im Vatikan zu Rom. Von Lorenzo Bernini.



Abb. 563. Das Tabernakel in der Peterskirche zu Rom. Von Lorenzo Bernini.

des Apollo und der Daphne (in der Villa Borghese zu Rom, Abb. 566), die er im Alter von 16—17 Jahren schuf, hatte er sich sogar sichtlich beeifert, der Antike nachzustreben, freilich schon in der erregt-pathetischen Richtung und in der Kühnheit der Bewegungsmotive, die zu den Hauptmerkmalen der Barockkunst gehören.

Die monumentalen Brunnen Roms gehören zu den glänzendsten und phantasievollsten Schöpfungen der italienischen Barockkunst. Für Berninis Freibrunnen war bereits 1585 in der Fontana delle Tartarughe, dem Schildkrötenbrunnen, dessen Bronzefiguren durch den Florentiner Taddeo Landini ausgeführt worden sind, durch Giacomo della Porta ein klassisches Vorbild geschaffen worden, und um dieselbe Zeit, unter Papst Sixtus V., ist durch Domenico Fontana die Fontana di Termini erbaut worden, das erste Beispiel jener Brunnenanlagen, die aus einer sich meist an ein anderes Bauwerk anlehnenden, von Säulen und Pilastern gegliederten und von Statuen und Reliefs belebten Wanddekoration bestehen. Das Prachtstück dieser Gattung ist die der Südseite des Palastes Poli vorgelegte, einem altrömischen Triumphbogen nachgebildete Fontana di Trevi, von Nicolà Salvi 1735—1762 erbaut, mit der kolossalen Marmorstatue des Oceanus auf einem von zwei Seepferden gezogenen Muschelwagen von Bracci in der mittleren Bogennische und einer malerischen Dekoration von Felsen, über und durch die die Wasser in mächtigem Rauschen abwärts stürzen, vor dem Gott des unendlichen Meeres (Abb. 567).

Noch stärker als durch einzelne Werke Berninis werden die Ausschreitungen, Übertreibungen



Abb. 564. Die Piazza del Popolo in Rom mit den Kirchen von Rainaldi, Bernini und Carlo Fontana.

und Geschmacklosigkeiten des italienischen Barockstils durch Francesco Borromini (1590—1667) illustriert, der, von krankhafter Sucht, Bernini zu überbieten, getrieben, gerade durch das maßlose Walten seiner ausschweifenden Phantasie eine Gegenbewegung nach einer einfacheren, wieder auf Palladio zurückgreifenden Stilrichtung hervorgerufen hat, nachdem seine Nachahmer, der schon genannte Andrea del Pozzo und der hauptsächlich in Turin thätige Theatinermönch Guarino Guarini (1624 bis 1685) die Maßlosigkeit dieser Abart des Barockstils noch gesteigert hatten. In Rom entstanden vor und zugleich mit der Fontana di Trevi so ernsthafte, monumentale Werke, wie die Anlage der spanischen Treppe von Specchi (1721), die vom Spanischen Platz zu der um 1590 vollendeten, aber später umgestalteten Kirche Sa. Trinità de' Monti emporführt (Abb. 568), und die 1735 begonnene Hauptfassade der Kirche San. Giovanni in Laterano von Alessandro Galilei (Abb. 569), in Turin das schönste Denkmal dieser Abkehr von launenhafter Willkür zu den strengen Gesetzen der Baukunst, die Superga, die Grabeskirche der savoyischen Fürsten von Filippo Juvara (Abb. 570).



Abb. 565. Grabmal des Papstes Urban VIII. Von Lorenzo Bernini. In der Peterskirche zu Rom.

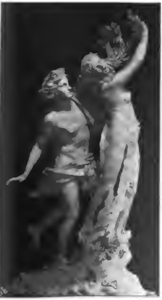


Abb. 566. Apollo und Daphne. Marmorgruppe von Lorenzo Bernini. In der Villa Borghese zu Rom.

Nächst Rom kommt für die Baukunst des Barockstils in Italien hauptsächlich Venedig in Betracht. Hier war Baldassare Longhena (1604—1682) der hervorragendste Meister, der aber in seinen Palästen (Hauptwerk der Palazzo Pisano, Abb. 571) streng an der typischen venezianischen Fassade festhielt, wenn er auch im Sinne der Barockkunst die einzelnen Glieder und das gesamte Relief auf starke Licht- und Schattenwirkung steigerte. Selbständiger zeigte er sich in Sa. Maria della Salute, der herrlichsten Kuppelkirche Venedigs, die, in ihrem Äußeren als ein Werk aus einem Guß erscheinend, durch ihre künstlerischen Eigenschaften wie durch ihre günstige Lage am Eingange des Canale Grande zu einem der monumentalen Wahrzeichen Venedigs geworden ist (Abb. 572).

Dem gewaltigen Einfluß Berninis, der, von Päpsten und Königen mit Aufträgen und Gnadenbeweisen überhäuft, selbst in Frankreich als Diktator des Geschmacks verehrt wurde, vermochten sich nur wenige Künstler zu entziehen. Unter den italienischen Bildhauern dieser Zeit ist nur der freilich um 20 Jahr ältere Stefano Maderna (1571—1636) zu nennen, der sein Ideal in der Einfach-



Abb. 567. Die Fontana di Trevi in Rom.

heit, in dem Ausdruck tiefer Empfindung ohne theatralische Beigaben sah. Sein Hauptwerk, die unter dem Streiche des Henkers niedergesunkene heilige Cäcilie vor ihrer Gruft in der ihr ge-



Abb. 568. Der spanische Platz in Rom mit der Kirche Sa. Trinità de' Monti.



Abb. 569. Hauptfassade der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom. Von Alessandro Galilei.

weihten Kirche zu Rom (Abb. 573), ein Marmorbild von vollendeter technischer Ausführung, ist so schlicht und ergreifend wie kein anderes italienisches Kunstwerk des 17. Jahrhunderts.

Auch die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts ist lange Zeit von den Kunstgeschichtschreibern verächtlich behandelt worden und steht auch jetzt noch in geringem Ansehen, obwohl gerade sie eine stattliche Anzahl von Werken hervorgebracht hat, die nicht nur zu den volkstümlichsten der Kunstgeschichte, sondern auch zu ihrem unveräußerlichen Besitz gehören. Man hat nach einer bequemen Gruppierung die italienischen Maler dieser Zeit in zwei große Schulen, die Eklektiker und die Naturalisten eingeteilt, die wohl das gemeinsame Ziel verfolgten, den Manierismus zu bekämpfen, im übrigen aber eigene, völlig entgegengesetzte Wege gingen. In Wirklichkeit haben sie sich aber



Abb. 570. Die Superga bei Turin. Von Filippo Juvara (1717—1731).



Abb. 571. Der Palazzo Pesaro in Venedig. Von Baldassare Longhena.

auch sonst nicht getrennt. Die sogenannten Eklektiker haben ihr Ideal zu erreichen gesucht, indem sie von den Meistern der Vergangenheit das Schönste auswählten und diese Auswahl mit Hilfe eigener Naturstudien zu einer neuen Schönheit zusammenzustimmen suchten, und die Naturalisten glaubten, daß der Ausgang von der Natur zu nehmen wäre und daß sich dann alles übrige von selbst einfinden würde. Da sich aber die Wege dieser Wahrheitssucher sehr oft gekreuzt haben, wird man die Gegensätze zwischen ihnen fallen lassen und sie nur nach den Orten ihrer Thätigkeit gruppieren müssen.

Die unter dem Namen „Eklektizismus“ **bekannte Richtung der italienischen Malerei hat** ihren Ursprung in Bologna, wo Lodovico Carracci (1555—1619) mit seinen Vettern Agostino und Annibale eine „Akademie“, d. h. eine Malerschule im modernen Sinne gründete, in der alle Zweige des zeichnerischen und malerischen Handwerks gepflegt und den Kunstjüngern alles wirklich Nachahmenswerte gezeigt werden sollte, um sie vor den Gefahren des Manierismus zu bewahren. Dieses Ziel zu erreichen, ist der Akademie in Bologna gelungen. Es ist ihr aber nicht geglückt, starke Talente heranzubilden; denn die Begründer und Leiter der Schule waren es selbst nicht. Aber sie haben doch ihre Sendung erfüllt, indem sie wieder den Kultus formaler Schönheit in den Vordergrund stellten, die zum Teil noch von ihnen, zum großen Teil von ihren begabtesten Schülern durch ein Streben nach seelenvoller Schönheit ergänzt und vertieft wurde. Bedeutender als der hauptsächlich als Freskomaler thätige Lodovico waren Agostino Carracci (1557—1602) und Annibale Carracci (1560—1609). Agostino hat zwar auch Fresken, Altarbilder und Bildnisse gemalt. Seine Hauptsorge galt aber dem Kupferstich und der Lehrthätigkeit in der Schule. Er war auch an dem Hauptwerk der Carracci, an der Ausschmückung der großen Galerie im Palazzo



Abb. 572. Sa. Maria della Salute in Venedig. Von Baldassare Longhena.



Abb. 573. Die heilige Cäcilie. Marmorfigur von Stefano Maderna.

Farnese zu Rom, beteiligt, die von den drei Trägern des Namens Carracci und ihren hervorragendsten Schülern Lanfranco, Guido Reni und Domenichino in acht Jahren ausgeführt worden ist. Nach dem Programm sollte der Freskenschmuck der Decke die Macht der Liebe über die Starken, Stolzen, Keuschen, das Universum und die Menschenseele darstellen, und die Künstler waren verwegen genug, sich in der Einteilung die sixtinische Decke Michelangelos, in der Schilderung der mythologischen Szenen Raffaels Farnesinabilder zu Mustern zu nehmen, die sie noch zu übertreffen gedachten. Es ist ihnen auch in der That gelungen, eine durchaus einheitliche, groß ersonnene und mit großem malerischen Geschick durchgeführte Dekoration zu schaffen, die mit jenen Meisterwerken wetteifern kann. Die Darstellungen der Voute, Medaillons mit kleinen mythologischen Bildern zwischen Aktfiguren, Gesimsträgern und geflügelten Putten von mächtiger Körperbildung (Abb. 574) lassen ebenso deutlich den Einfluß Michelangelos erkennen wie die Hauptbilder im Spiegel der Decke den Raffaels. Die schönsten sind die Entführung der Galatea durch Polyphem von Agostino (Abb. 575) und der Triumphzug des Bacchus und der Ariadne von Annibale Carracci, der unzweifelhaft die tüchtigste Kraft der ganzen Schule gewesen ist. Seinem Schönheits-



Abb. 574. Deckenmalerei im Palazzo Farnese zu Rom.



Abb. 575. Die Entführung der Galatea durch Polyphem. Deckengemälde von Agostino Caracci. Im Palazzo Farnese zu Rom.

gefühl ist es vermutlich zu danken, daß in der Dekoration des großen Raumes nirgends eine Übertreibung die Einheitlichkeit der Wirkung stört. Ein voller Abglanz Raffaelischer Schönheit ist auch auf das herrlichste seiner Altarbilder gefallen, das Christus darstellt, wie er mit dem Kreuze auf der Schulter dem aus Furcht vor dem Märtyrertod aus Rom entflohenen Petrus in der Campagna erscheint und ihm auf die Frage: „Herr, wohin gehst du?" (Domine quo vadis?) antwortet: „Nach Rom, um mich abermals kreuzigen zu lassen" (Abb. 577). Den Zeitgenossen erschien es darum auch berechtigt, daß Annibale Carracci die Ehre erwiesen wurde, neben Raffael im Pantheon bestattet zu werden.



Abb. 576. Ecce homo (Christus mit der Dornenkrone). Von Guido Reni. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Von den zahlreichen Schülern und Nachahmern der Carracci sind Guido Reni (1575 bis 1642) und Domenichino, eigentlich Domenico Zampieri (1581—1641) die hervorragendsten. Ersterer ist sogar derjenige unter den italienischen Malern des 17. Jahrhunderts, der den höchsten Grad von Volkstümlichkeit erworben und diese noch bis jetzt behauptet hat. Diese verdankt er aber weniger seinen großen Altarbildern und religiösen Fresken (Hauptbild die Kreuzigung Petri im Vatikan), als seinen mythologischen Darstellungen und seinen Brustbildern und Halbfiguren des leidenden Heilands mit der Dornenkrone (sog. Ecce homo, schönstes Exemplar in der Dresdener Galerie, Abb. 576), der Madonna, der Maria Magdalena, des heiligen Sebastian u. a. In letzteren, die sich einer großen Beliebtheit erfreut haben müssen, da sie in zahlreichen Wiederholungen erhalten sind, kommt die Schilderung tieferregter, leidensvoller Seelenstimmung zu ergreifendem Ausdruck, ohne den Beschauer so stark zu erschüttern, und zu beunruhigen, wie es die gleichzeitigen

Vertreter des Naturalismus in bewußtem Gegensatz zu dieser idealisierenden Richtung bevorzugten. Unter Renis mythologischen Bildern ist das in Freskomalerei ausgeführte Deckenbild im Kasino des Palazzo Rospigliosi in Rom, die berühmte „Aurora", die dem von den Horen, den Göttinnen der Stunden, begleiteten Sonnenwagen des Apollo voranschwebt, zu einem Wahrzeichen der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts geworden, zu einem Born von Schönheit, aus dem viele Menschen Erquickung geschöpft haben. Was Raffael begonnen und die Carracci weitergeführt haben, hat hier seine letzte Vollendung gefunden, über die jeder Schritt weiter zur hohlen Manier führen würde (Abb. 578).

Eine tiefer angelegte, wenn auch weniger begabte Natur war Domenichino, der auch viel in Rom und Neapel thätig gewesen und hier gestorben ist, nach einem geplagten Leben, das ihm, der Überlieferung nach, vornehmlich durch die Mißgunst der neapolitanischen Maler vergällt worden ist. Obwohl er auch treffliche mythologische Bilder im Geiste der von Raffael beherrschten Richtung der Schule gemalt hat, wie z. B. die Jagd der Diana in der Villa Borghese zu Rom, lag doch der Schwerpunkt seines Könnens in der religiösen Malerei, in der er, wohl als der erste unter den Italienern des 17. Jahrhunderts, das Moment religiöser Ekstase, die durch übernatürliche Offenbarung erregte Verzückung von heiligen Männern und Frauen, mit großem Nachdruck betonte. Sein Hauptwerk dieser Gattung von Andachtsbildern, die der herrschenden kirchlichen Richtung eben so sehr entgegenkamen wie die empfindsamen Christus- und Madonnenbilder Renis ist die Kommunion des heiligen Hieronymus in der Galerie des Vatikans (Abb. 579).



Abb. 577. „Herr, wohin gehst Du?" Von Annibale Carracci. In der Nationalgalerie zu London.

Die kirchliche Reaktion drückte aber die Weltfreudigkeit und den Schönheitssinn der Italiener so wenig nieder, daß sie nach wie vor an mythologischen Bildern lebhaftes Gefallen fanden. Diese Bilder waren aber nur für die Familienzimmer bestimmt und durften darum einen gewissen Umfang nicht überschreiten. Es war die Zeit gekommen, wo das Monumentale und Dekorative, wo überhaupt der große Zug im italienischen Leben durch die Freude am intimen Geist, am Zierlichen und Gefälligen zurückgedrängt wurde. Dieser Neigung kam ein sehr fingerfertiger Maler aus der Schule der Carracci, Francesco Albani (1578—1660) entgegen, der eine große Zahl von nackten Figuren unter allerlei mythologischen Namen — Götter und Göttinnen, Amoretten und Nymphen — in anmutigen Landschaften gemalt hat. Er begründete damit eine Gattung der Malerei, die später von den Niederländern aufgenommen und weitergebildet wurde.

Aus der Schule von Bologna ist auch Giovanni Francesco Barbieri, bekannt unter dem Namen Guercino (1590—1666) hervorgegangen, der aber schon frühzeitig nach einem kraftvollen Naturalismus strebte und auf diesem Wege jedenfalls der bedeutendste Kolorist der Schule geworden ist. Sein Streben nach stärkster Naturwahrheit zeigt sich besonders in dem großen Bilde der vatikanischen Galerie, das in seinem unteren Teile die Aushebung des Leichnams der heiligen Petronilla aus ihrem Grabe auf Geheiß ihres Bräutigams und im oberen Teile den Empfang der Heiligen im Himmel durch Christus und seine Engelscharen schildert. Kraftvoller als Guido Reni hat er diesen, wenn auch nicht an Tiefe des Gefühls, so doch an Schönheitsgefühl erreicht, wie z. B. sein



Abb. 578. Aurora. Deckengemälde von Guido Reni. Im Palazzo Rospigliosi zu Rom.

prächtiges Deckenfresko mit der auf ihrem Gespann durch die Wolken fahrenden Aurora im Erdgeschoß der Villa Ludovisi in Rom und seine zahlreichen, bald einzeln dargestellten, bald zu ganzen Szenen vereinigten Halbfiguren beweisen, in denen er sich als Künstler von hohem Formenadel und vornehmer Auffassung zu erkennen giebt (Hauptwerke die Verstoßung der Hagar in der Brera zu Mailand, Abb. 580, und die Sibylle in den Uffizien zu Florenz, Abb. 581). Diese Art Bilder muß sich einer großen Popularität erfreut haben, fast ebenso sehr wie die Bilder des sehr fruchtbaren Sassoferrato (1605 bis 1685), eines in Rom thätigen Künstlers, der fast ausschließlich Madonnenbilder von etwas weichlicher Formengebung, aber von schlichter, gemütvoller Auffassung malte, die, wie ihr Vorkommen in allen größeren Galerien beweist, eine weite Verbreitung für häusliche Andachtsübungen gefunden haben (Abb. 582).

Von erstaunlicher Fruchtbarkeit war auch Michelangelo Amerighi (1569—1609), nach seinem Geburtsorte Caravaggio genannt, der Begründer des Naturalismus in der italienischen Malerei, der nicht bloß dem Manierismus und der eklektischen Schule der Carracci den Krieg erklärte, sondern eigentlich mit aller Welt in Unfrieden lebte. Eine leidenschaftliche, gewaltthätige Natur schreckte er zur Befriedigung seines Neid- und Rachegefühls selbst vor Totschlag und Meuchelmord nicht zurück, und wenn er irgendwo festen Fuß gefaßt hatte, zwang ihn irgend eine Missethat bald zur Flucht. Trotz seines kurzen, abenteuerlichen Lebens, dessen Hauptschauplätze Rom, Neapel, Malta und Sizilien waren, hat er nicht nur eine beträchtliche Anzahl von großen Altarbildern und Fresken gemalt, mit denen er alle seine Nebenbuhler zum Kampfe herausforderte, sondern auch eine für Italien neue Gattung der Malerei begründet, das Genre- oder Sittenbild, das ebenso-

wohl Gestalten aus dem höheren Gesellschaftsleben wie solche aus dem niedrigen Volke in kraftvoller, lebensfrischer Wahrheit und in einem hellen, goldigen, an die Venezianer erinnernden Kolorit vorführt. Giorgione, der vereinzelt schon solche Szenen gemalt hat, soll auch sein Vorbild gewesen sein. Caravaggios Bilder dieser Art gehören sämtlich seiner frühesten Zeit an, als sein Gemüt durch bittere Erfahrungen und leidenschaftliche Kämpfe noch nicht verdüstert war. Die „falschen Spieler“, die einen Jüngling vornehmen Standes im Kartenspiel betrügen (früher im Palazzo Sciarra zu Rom, eine spätere Wiederholung in Dresden) und die „Wahrsagerin mit dem Jüngling“ (in der kapitolinischen Galerie in Rom) gewähren uns einen Einblick in die Nachtseiten des italienischen Volkslebens, während seine Darstellungen von Lautenspielern und anderen Musikern dieses Leben von seiner liebenswürdigen Seite bei heiterem Kunstgenuß zeigen. Die holde Lautenspielerin in der Galerie Liechtenstein in Wien und der weibisch aussehende Lautenspieler in Petersburg (Abb. 583) sind die Perlen unter diesen Konzertstücken, die auf die niederländische Malerei einen großen Einfluß geübt haben, indem sie nicht bloß in ihrem Inhalte nachgeahmt wurden, sondern wegen der sorgsamen Ausführung des Beiwerks, der Musikinstrumente, Noten, Blumen und Früchte auch die Stilllebenmalerei angeregt haben.



Abb. 579. Die Kommunion des hl. Hieronymus. Von Domenichino. In der Galerie des Vatikans zu Rom.

Nachdem Caravaggio in das römische Kunstleben eingetreten war, suchte er nach und nach durch Anwendung stärkerer Mittel der Darstellung, durch scharfe, plastische, selbst harte Modellierung, durch grelle Kontraste im Wechsel zwischen Licht und Schatten und durch einen schwärzlich-braunen Gesamtton zu wirken, und diese Art der künstlerischen Behandlung hat ihm den Namen eines Naturalisten eingetragen, obwohl er sich gerade dadurch völlig von der Natur entfernte und in subjektive Willkür, bisweilen sogar in Roheit verfiel. Es ist daher begreiflich, daß Altarbilder von so gewaltsamen Bewegungen und Stellungen, wie z. B. der für die Kirche San Luigi dei Francesi gemalte Apostel Matthäus (jetzt im Berliner Museum) und der für die Kirche della Scala in Rom gemalte Tod der Maria (jetzt im Louvre zu Paris), auf dem die Sterbende bereits wie eine aufgedunsene Leiche aussieht und die Umstehenden sich in übertriebenen Schmerzesausbrüchen ergehen, bald von ihren heiligen Stätten entfernt wurden, weil sie bei Geistlichkeit und Laien gleiches Ärgernis erregten. Und doch hat Caravaggio auch auf diesem Gebiete in der Grablegung Christi im Vatikan (Abb. 584) ein vollendetes Meisterwerk in Komposition



Abb. 580. Die Verstoßung der Hagar. Von Guercino. In der Brera zu Mailand.



Abb. 581. Eine Sibylle. Von Guercino. In den Uffizien zu Florenz.

und Ausdruck von Trauer und Schmerzempfindung geschaffen und darin zugleich bewiesen, daß dieser Naturalist an Schönheitsgefühl den Carraccisten viel näher stand, als er selber glaubte, während diese wieder ihm entgegenkamen, wenn sie Einzelfiguren und Szenen aus dem gleichzeitigen Volksleben malten.

Bei seinem unsteten Leben hat Caravaggio keine Schule von Bedeutung begründet. Es scheint aber, daß er einen gewissen Einfluß auf den Hauptmeister der neapolitanischen Schule, den aus Spanien eingewanderten Jusepe de Ribera (1588—1656) geübt hat, der zwar nicht sein Schüler gewesen ist, aber doch gewisse Elemente von Caravaggios Art mit seinem, schon bei heimischen Lehrmeistern ausgebildeten Stil verschmolzen hat. Wie Caravaggio liebte auch Ribera, bei den Italienern nach seiner Heimat „lo Spagnoletto“ (der kleine Spanier) genannt, das Düstere, Tragische, Leidenschaftliche, und dieser Neigung entspricht auch seine dunkle Schattengebung, aus der freilich unbekleidete Körper desto leuchtender, in weichem Schmelze des Kolorits hervortreten. Aus Spanien hatte er auch seine Vorliebe für Märtyrerszenen und für Darstellungen heiliger Männer und Frauen, die beim Empfang himmlischer Offenbarungen in selige Verzückungen geraten, mitgebracht. Das Martyrium des heiligen Bartholomäus, der von zwei Henkersknechten an einem Maste emporgezogen wird, um geschunden zu werden (im Pradomuseum zu Madrid), ist das Hauptwerk unter seinen Märtyrerszenen, das wegen der meisterlichen Durchbildung des unbekleideten Körpers des Heiligen und wegen des Ausdrucks entsagungsvollen Leidens von den Künstlern in Spanien, wo diese Art von Bildern der religiösen Stimmung des Volkes am meisten entgegenkamen, mehrfach wiederholt worden ist. Trotz dieser sichtlichen Neigung, Schreckliches und Häßliches in rücksichtsloser Wahrheit zu schildern, besaß dieser ungemein vielseitige Künstler ein reich entwickeltes Schönheitsgefühl und die Fähigkeit, idyllische Szenen aus dem Leben der heiligen Familie in naiver Unbefangenheit zu gestalten, die in scharfem Gegensatz zu seinen mystisch-schwärmerischen, auf die Stärkung der geistlichen Gewalt über die Gemüter berechneten Devotionsbildern steht. In den mehrfach vorkommenden Darstellungen des Martyriums des heiligen Sebastian, der, von den Pfeilen seiner Peiniger durchbohrt, an dem Baume, an den er gebunden, zusammengesunken ist (Abb. 585), in der Darstellung der heiligen Agnes, der ein Engel ein Gewand zur Bedeckung ihrer Blöße bringt — sie trägt die Züge von Riberas Tochter Maria Rosa — (in der Dresdener Galerie, Abb. 586) und in dem heiligen Zimmermann Joseph mit dem Jesusknaben (im Pradomuseum zu Madrid) erscheint Ribera als ein Künstler, dem das Studium der menschlichen Körper und das Eindringen in die Seele der Menschen ein neues Schönheitsideal offenbart hatten, das von stärkstem Einfluß auf einen der Großmeister der spanischen Schule, auf Murillo, geworden ist.

Unter den Schülern und Nachahmern Riberas hat keiner eine so bedeutende Rolle gespielt wie Salvator Rosa (1615—1673), einer der interessantesten italienischen Künstler des 17. Jahrhunderts, der nicht nur als Maler, sondern auch als Dichter und Musiker Ausgezeichnetes leistete und in Neapel, Florenz und Rom ein reich bewegtes und reich gesegnetes Leben geführt hat, das wieder andere Dichter zu romantischen, nicht viel von der Wirklichkeit abweichenden Schilderungen gereizt hat. Er war der erste Maler, der die wilde Romantik des italienischen Lebens zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht und damit eine Gattung der Malerei begründet hat, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Mode gekommen ist, nachdem der Realismus des

modernen Reiseverkehrs und des modernen Polizeistaates die alte Romantik in die versteckteſten Winkel der Abruzzen vertrieben hat. Anfangs hat Salvator Rosa nur aus der Natur geschöpft. Im Verkehr mit Soldaten, Fischern, Bauern, Räubern und anderen Gestalten von der Landstraße hat er die Staffage gefunden, mit der er seine Strand- und Gebirgslandschaften belebte. Das Malen lernte er später bei Ribera, von dem er die Schwarzmalerei angenommen hat, die sich für seine düsteren Szenerien zur Steigerung der Effekte vortrefflich eignete. Das Gebiet, auf dem sich sein ungestümes, leidenschaftliches Temperament in voller Freiheit austoben konnte, fand er aber erst, als er bei einem Schüler Riberas, Aniello Falcone (1600—1665), in die Lehre trat, der als der erste Maler Italiens gerühmt wird, der die Darstellung von Schlachten zu seiner Spezialität gemacht hat. Ein tückischer Zufall hat es gefügt, daß sich kein einziges seiner Bilder erhalten hat, und so ist der Ruhm des größten italienischen Schlachtenmalers Salvator Rosa geblieben. Er war der lachende Erbe seines Meisters; denn die Nachfrage nach seinen Bildern war so stark, daß noch jetzt etwa 400—500 Landschaften, Schlachtenbilder und Soldatenszenen von seiner Hand in öffentlichen und Privatsammlungen existieren. Sein Ruhm war im 18. Jahrhundert sogar noch gestiegen, da in dieser Zeit jeder fürstliche Sammler eines oder mehrere Bilder des Künstlers in seiner Galerie haben mußte. Jetzt sieht man in der Mehrzahl seiner Werke nur die unangenehmen Eigenschaften eines bei seinem üppigen Leben ewig geldbedürftigen Schnellmalers; aber ein Verdienst wird man ihm nicht absprechen dürfen, daß er nämlich der eigentliche Begründer der sogenannten „historischen" oder „stilisierten" Landschaft gewesen ist, weil seine Landschaften nicht immer wirkliche Naturbilder wiedergeben, sondern auch oft die wirksamsten Bestandteile aus mehreren Naturbildern in geschickter Verbindung zusammenfassen, also nicht als Ganzes gesehen, sondern „komponiert" sind. Als Landschafts- wie als Schlachtenmaler hat Salvator Rosa eine große Gefolgschaft gehabt, zu der sich auch niederländische und deutsche Künstler gesellt haben.

Aus dem Betrieb der übrigen Kunststätten Italiens während des 17. Jahrhunderts haben sich nur wenige Maler einen Platz in der Geschichte ihrer Kunst gesichert. In Florenz, der einstigen Zentralstätte italienischer Kunst, ist im Anfang des Jahrhunderts nur Christofano Allori (1577 bis 1621) über die geschäftigen Nachahmer in kraftvoller Eigenart hinausgekommen, freilich nur durch ein einziges Werk, die Judith mit dem Haupte des Holofernes im Palazzo Pitti (Abb. 587), die er nach der Überlieferung, erbittert über den Verrat einer treulosen Geliebten, gewissermaßen mit dem Blute seines Herzens gemalt haben soll. Zu größerem Ansehen gelangte der viel weniger begabte Carlo Dolci (1616—1686), der in seinen viel begehrten Halbfiguren des Heilandes, der Madonna und weiblicher Heiligen Guido Reni an Empfindsamkeit noch überbot, aber vielleicht gerade dadurch und durch die kraftlose Süßlichkeit seines Kolorits sein Glück gemacht hat (Abb. 588). Eine schönere Nachblüte erlebte die italienische Malerei im 18. Jahrhundert noch in Venedig, wo Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770) an die Überlieferungen der klassischen Schule wieder



Abb. 582. Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben. Von Sassoferrato. In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 583. Der Lautenspieler. Von Caravaggio. In der Ermitage zu St. Petersburg.



Abb. 584. Die Grablegung Christi. Von Caravaggio. In der Galerie des Vatikans zu Rom.

anknüpfte und bald mit Paolo Veronese, bald mit Tintoretto zu wetteifern suchte, aber immer mit seinem Geschmack, in Altarbildern wie in Wand- und Deckenbildern, in deren Erfindung und Ausführung er eine Phantasie und Arbeitskraft entwickelte, die selbst im Zeitalter der üppigsten Dekorationsmalerei einzig dastehen. Er hat Kirchen und Paläste mit Fresken religiösen, allegorischen und mythologischen Inhalts geschmückt und dabei gelegentlich Meisterwerke einheitlicher Dekoration geschaffen, die den besten Schöpfungen des 16. Jahrhunderts gleichkommen. Sein Hauptwerk in Venedig sind die Fresken einer Halle im Palazzo Labbia mit Darstellungen aus der Geschichte des Antonius und der Kleopatra und mit mythologischen und allegorischen Figuren (Abb. 589). An Umfang, nicht an Schönheit wird es noch durch Tiepolos Wand- und Deckenbilder im Schlosse zu Würzburg übertroffen, wo er in der Ausmalung des Treppenhauses mit einer pomphaften Darstellung der vier Weltteile das glänzendste Werk der dekorativen Malerei geschaffen hat, das während des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden entstanden ist.

Eine andere Spezialität der Malerei pflegte Tiepolos Zeitgenosse Antonio Canale (1697 bis 1768), der den Beinamen Canaletto erhalten hat, weil er vorzugsweise Ansichten venezianischer Kanäle mit den sie umgebenden Palästen und Kirchen gemalt hat. Er begründete damit eine besondere Gattung der Architektur- und Prospektmalerei, die noch mehr von seinem Neffen

Bernardo Bellotto (1720—1780), auch Canaletto genannt, betrieben wurde. Er verbreitete diese neue Kunst, die schnell Liebhaber fand, über einen großen Teil Europas, da er nacheinander in München, Dresden, Wien und Warschau thätig war und überall „Prospekte" aus diesen Städten und ihrer Umgebung gemalt hat. Besonders reich ist die Dresdener Galerie an solchen Ansichten dieses jüngeren Canaletto, deren Hauptwert nicht in ihrer künstlerischen Auffassung und malerischen Behandlung, sondern in ihrer nüchternen Richtigkeit in der Wiedergabe aller Einzelheiten besteht, deren Bedeutung mehr den Kulturhistoriker als den Kunstfreund angeht. Koloristisch reicher begabt war ein anderer Schüler des älteren Canaletto, Francesco Guardi (1712—1793), der ausschließlich venezianische Ansichten in seiner Farbenstimmung gemalt hat.

In Rom hat es während des 18. Jahrhunderts nur ein Maler zu Ansehen gebracht, das über die örtlichen Grenzen hinausging: Pompeo Batoni (1708—1787). Er war nur ein geschickter Eklektiker; aber er traf damit glücklich den Geschmack seiner Zeit, der sich seitdem nicht viel verändert hat. Noch jetzt gehört die mit allen Reizen geschmückte büßende Magdalena in der Dresdener Galerie (Abb. 590) zu den Lieblingen des großen Publikums, die alle Wandlungen des Kunstgeschmacks zu überdauern scheinen, also doch einen Funken von der göttlichen Kraft der durch die Jahrhunderte wirkenden Kunst in sich haben müssen.



Abb. 585. Das Martyrium des heiligen Sebastian. Von Jusepe de Ribera. Im Kgl. Museum zu Berlin. (Nach einer Photogr. von Franz Hanfstängl in München.)



Abb. 586. Die heilige Agnes. Halbfigur aus dem Gemälde von Ribera in der Dresdener Galerie.

2. Die spanische Malerei im 17. Jahrhundert.

Während die Architektur und die Plastik in Spanien schon vom frühen Mittelalter an eigenartige Blüten getrieben hat, die in einer Übersicht über die Kunstentwickelung Europas Beachtung verlangten, tritt die spanische Malerei erst seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts in den Vordergrund des Interesses. Was sie im sechzehnten geleistet hat, ist nur von geringer Bedeutung, da sie nur örtlichen Bedürfnissen gerecht wurde. Aber der Grund zu der Eigenart der spanischen Malerei wurde schon damals gelegt, die tiefe, bis zum Fanatismus gesteigerte Inbrunst im Ausdruck der heiligen Gestalten, die in Altarbildern der öffentlichen Verehrung geboten wurden, und die Neigung zu einer kräftigen, derbnaturalistischen Modellierung und einer düsteren, schwermütigen Farbengebung.

Im klassischen Lande der Inquisition und der Ketzerverbrennungen konnte ein anderer, weltfreudigerer Zug in die Malerei schlechterdings nicht hineinkommen. Ein Ausgleich zwischen dem Wüten der zornigen Wächter der Kirche und der südlichen Freude an Licht und Farbe vollzog sich erst, als sich die Gewalt der Kirche nicht mehr in ihrer Herrschaft bedroht fühlte. Neben der Kirche, die nach einem inneren lebendigen Zusammenhang mit dem Volke suchte, war aber der Hof eine gleiche Macht, und diese beiden Machtfaktoren haben das Schaffen der beiden größten Maler Spaniens bestimmt und geleitet. Diego de Silva **Velazquez** aus Sevilla (1599—1660) ist durch seine Thätigkeit als Hofmaler Philipps IV. auf die Bildnismalerei gedrängt worden, die seiner Naturanlage übrigens am besten entsprach, und mit seinen Bildnissen hat er die Anregung zu einer realistischen Naturanschauung und einer nach höchster Einfachheit strebenden, koloristischen Behandlung gegeben, die erst in neuester Zeit verstanden, nachgeahmt und, wie jede neue Entdeckung, über Gebühr gepriesen worden ist. In dem Verzicht auf starke Farbengegensätze, in der grundsätzlichen Anwendung neutraler Farben, in der Abdämpfung aller Lokalfarben auf einen schwärzlich-grauen Gesamtton, der den dargestellten Personen etwas Müdes, Schläfriges und Seelenloses giebt, kann das Ideal eines feinen Kolorismus nicht gefunden werden. Das steife Ceremoniell, die gedrückte Atmosphäre des spanischen Hofes konnte Velazquez durch seine gedämpfte Farbenstimmung gewiß nicht besser veranschaulichen, als er es gethan; das wirkliche spanische Leben des 17. Jahrhunderts lernen wir aber doch besser aus den Bildern seines gleichgroßen Zeitgenossen, des Sevillaners Bartolomé Estéban **Murillo** (1617 bis 1682) kennen.



Abb. 587. Judith mit dem Haupte des Holofernes. Von Christofano Allori. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Die Anfänge eines nationalen Stils in der spanischen Malerei zeigen sich zwar schon gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts. Aber Künstler wie Luis **Morales** († 1586), von seinen Zeitgenossen „der Göttliche“ genannt, der niemals in Italien gewesen ist, und der kraftvolle Francisco de **Ribalta** (1555—1628), der die nachteiligen Eindrücke, die er in Italien von den Manieristen empfangen, in der Heimat wieder überwand, sind nur vereinzelte Erscheinungen gegenüber der Mehrzahl spanischer Maler, die ganz und gar von den Italienern abhängig waren. Beide Richtungen werden durch die Lehrer des Velazquez vertreten, die einheimisch-naturalistische durch **Francisco Herrera** den Älteren (1576—1656), die italienisierende durch **Francisco Pacheco** (1571—1654). Auf Velazquez' Entwickelung

besonders auf den Stil seiner Jugend, ist aber nur der erstere von Einfluß geworden, und aus diesem Naturalismus entwickelte Velazquez, gefördert noch durch das Studium Tizians, dessen Werke er während eines Aufenthalts in Madrid 1622 zuerst kennen lernte, die künstlerische Ausdrucksweise seiner Reifezeit, die ihn zu der vollkommensten Objektivität in der Wiedergabe der Natur führte und ihn daher besonders zum Bildnismaler befähigte. Er hat in dieser Richtung eine ähnliche Entwickelung durchgemacht wie Holbein, aber sein malerischer Stil ist von dem des deutschen Meisters grundverschieden. Seine Augen wußten die individuelle Erscheinung so sicher zu erfassen, daß er ihr Abbild mit breiten Pinselstrichen auf die Leinwand setzen konnte, ohne nachträglich etwas zu ändern oder die Farben so ineinander zu vertreiben, daß eine so glatte, wie Email glänzende Oberfläche herauskam wie bei Holbein. Aus der Nähe betrachtet wirkt ein Bild aus Velazquez' reiffster Zeit wie ein willkürliches Mosaik von weißen, grauen, schwarzen und dunkelgrünen, mit wenigem Rot und Gelb durchsetzten Farbenflecken. Sobald man aber einen gewissen Ab-



Abb. 588. Die heilige Cäcilie. Von Carlo Dolci. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.



Abb. 589. Der Sieg. Von Giovanni Battista Tiepolo. Teil der Deckenmalereien im Palazzo Labbia zu Venedig.



Abb. 590. Die büßende Magdalena. Von Pompeo Batoni. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

stand nimmt, erscheint das Werk wie aus einem Guß, wie das leibhaftige Abbild des Lebens, scheinbar mühelos „aus dem Nichts geboren.“ Die malerische Technik des Künstlers ist erst in unserer Zeit, zuerst von französischen Malern in ihrer Bedeutung erkannt worden, und aus ihrer freilich vielfach mißverstandenen und übertriebenen Nachahmung ist die Schule der modernen Impressionisten hervorgegangen.

Durch einige 1622 in Madrid gemalte Bildnisse war König Philipp IV. auf Velazquez aufmerksam geworden, und schon im folgenden Jahre berief er ihn zu seinem Hofmaler. Durch seine Kunst wie durch seine Persönlichkeit gründete sich Velazquez bald eine solche Vertrauensstellung, daß ihn der König zuletzt zu seinem Haus- und Reisemarschall ernannte, der auch für die Anordnung und den Glanz der Hoffeste zu sorgen hatte.

Schon in seinen ersten, in Madrid gemalten Bildern hatte sich Velazquez zu voller Freiheit der Naturanschauung hindurchgerungen, die in nichts mehr an die noch altertümliche Befangenheit seiner sevillonischen Jugendbilder erinnert. Das Hauptwerk dieser Epoche ist das unter dem Namen „Los Borrachos“ (die Trinker) bekannte Bild im Pradomuseum in Madrid, das diesen volkstümlichen Namen erhalten hat, obwohl die beiden halbbekleideten Figuren Bacchus und einen Satyr aus seinem Gefolge darstellen (Abb. 591). Die fünf anderen Teilnehmer an dem Trinkgelage sind freilich Männer aus dem Volke, denen das Trinken bereits zu einer süßen Gewohnheit des Daseins geworden ist. In ihrer derben Vierschrötigkeit unterscheiden sie sich aber in nichts von dem Gott des Weines, zu dem ein kräftiger Bursche von der Straße als Modell gedient hatte. Als Velazquez bald nach Vollendung dieses Bildes (1629) eine Reise nach Italien unternahm, war sein Stil bereits so gefestigt, daß ihn die Eindrücke, die er in Genua, Rom und Venedig empfing, an seiner Naturanschauung und an seiner Malweise nicht irre machten. In Rom hat er 1630 sogar einen Apollo, der, in die Schmiede des Vulkan eintretend, diesem die Untreue seiner Gattin verrät, gemalt, ein Werk, das in der Bildung der knochigen, breitschulterigen und untersetzten Gestalten so eng mit den „Trinkern“ verwandt ist, daß man danach beurteilen kann, wie geringschätzig Velazquez von dem Idealismus der Carracceisten dachte. Daß es ihm trotzdem, natürlich innerhalb seiner naturalistischen Grundanschauung, nicht an ernstem Sinne für die Weihe religiöser Darstellungen fehlte, zeigt sein ergreifendes Bild des gekreuzigten Heilandes von 1638 (im Pradomuseum zu Madrid, Abb. 592). Der Wirklichkeitssinn gewann aber über den Künstler nach solchen Abschweifungen immer wieder die Oberhand. Dazu zwang ihn schon die Notwendigkeit, immer Bildnisse zu malen, von der er nur in seltenen Fällen abweichen konnte. Zu



Abb. 591. Die Trinker. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.

diesen Ausnahmen gehört Velazquez' einzige Darstellung eines geschichtlichen Vorganges aus seiner Zeit, die Übergabe von Breda an die Spanier, die aber, wenn man ihre Einzelheiten betrachtet, doch nur eine Zusammenietzung von einzelnen Bildnissen und getreu nach der Wirklichkeit kopierten Modellfiguren ist. Als Bildnisse sind freilich nur der Befehlshaber der Spanier, der Marquis von Spinola, der den holländischen Verteidiger der Festung mit herablassender Ritterlichkeit empfängt, und die Offiziere seines Gefolges behandelt. Auf der holländischen Seite ist an die Stelle des Bildnismäßigen das Typische und doch ebensogut Charakteristische getreten, und dadurch ist mit glücklichem Takte ein Ausgleich zwischen den beiden Gruppen erzielt worden. Wie sehr dem Künstler die Naturwahrheit über alles ging, beweist auch der Wald aufgerichteter Lanzen im Hintergrunde rechts, wonach das Bild in Spanien den Namen „Las lanzas“ erhalten hat (Abb. 593). Nur ein Künstler, der sich als Maler so sicher fühlte wie Velazquez, durfte es wagen, bis an diese äußerste Grenze der Natürlichkeit zu gehen.



Abb. 592. Christus am Kreuz. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.

Als Bildnismaler am spanischen Hof hatte Velazquez mit dem ungünstigen Umstand zu kämpfen, daß einem großen Maler ein kleines Geschlecht gegenübertrat. Aus einem Mann, wie Philipp IV., aus seinen Ministern, Hofbeamten und Günstlingen war nicht viel geistiges Kapital herauszuschlagen, auch dann nicht, wenn er den König oder seinen Minister, den Herzog von Olivares, einen verschlagenen, aber doch großen Aufgaben nicht gewachsenen Staatsmann, zu Pferde darstellte. Das Einfachste steht diesen Leuten, die geistig nichts bedeuteten und doch eine unheimliche Macht ausübten, besser als der gewaltsam aufgeprägte heroische Accent (Abb. 594). Noch schlimmer war die Lage des Künstlers bei den Königinnen, Prinzessinnen und den Damen des Hofes, weil er sich hier noch mit der geschmacklosesten Tracht, die die Kostümgeschichte kennt, mit unförmlichen Reifröcken und jede freie Bewegung hindernden Miedern, abzufinden hatte. In einem Augenblick, als ihm diese vom Ceremoniell verlangte, sklavische Nachbildung unerfreulicher Wirklichkeit zum Ekel geworden war, mag er vielleicht den Gedanken zu dem köstlichen, unter dem Namen „Las Meninas“ bekannten Bilde gefaßt haben, das uns einen Einblick in das Atelier des Künstlers im Madrider Königsschlosse und zugleich in das Leben des spanischen Hofes gewährt (Abb. 595). „Las Meninas“ sind die beiden Hofdamen, die die kleine Prinzessin umgeben, um sie zu unterhalten, während ihre königlichen Eltern, die man sich an der Stelle des Be-



Abb. 593. Die Übergabe von Breda. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.



Abb. 594. König Philipp IV. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.

schauers denken muß, dem links an seiner Staffelei stehenden Maler sitzen. Ein Spiegel an der Rückseite des Gemachs spiegelt die Figuren des Königspaares in unverkennbarer Deutlichkeit wieder. Eine häßliche Zwergin und ein Zwerg, der mit dem Fuße auf einen Hund tritt, im Vordergrunde rechts und andere Hofleute im Mittel- und Hintergrunde vervollständigen den Aufwand von ernsten und grotesken Figuren, die damals die spanische Hofhaltung bildeten.

Daß Velazquez trotz der Hofluft, die ihn umfing, doch die Fühlung mit dem Volksleben nicht ganz verlor, beweist wenigstens ein Meisterwerk seiner letzten Zeit, die Teppichwirkerinnen (Abb. 596): im Vordergrunde die Mädchen bei der Arbeit und im Hintergrunde in einer von oben beleuchteten Halle ein Wandteppich, der zur Besichtigung der Käufer aufgespannt ist. Im Jahre 1649 machte Velazquez noch eine zweite Reise nach Rom, und dort war es ihm vergönnt, wenigstens einen Mann von einer gewissen geschichtlichen Bedeutung zu malen, den Papst Innocenz X. und in diesem Bilde (im Palazzo Doria zu Rom, Abb. 597) hat er vielleicht das größte Meisterwerk seiner Kunst eindringender Menschendarstellung geschaffen, unter den berühmten Papstbildnissen das einzige, das sich mit Raffaels Julius II. und Leo X. vergleichen läßt. Erst in unserer Zeit hat Lenbach ein Papstbild (Leo XIII.) geschaffen, von dem man sagen darf, daß in ihm ein Hauch von der großen Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts lebt.

Nicht durch sein künstlerisches Schaffen, sondern durch die Anstrengungen, die ihm der Dienst des Königs zumutete, ist Velazquez' Lebenskraft vor der Zeit aufgerieben worden. Eine große Hoffeierlichkeit, deren Veranstaltung auf seinen Schultern lag, erschöpfte ihn so, daß er in ein hitziges Fieber verfiel, dem er am 6. August 1660 erlag.

Es ist müßig, zu streiten, welcher von den beiden Großmeistern der spanischen Malerei der Größere war, weil sie zwei Höhepunkte bezeichnen, die, zwei gleich hohen Gipfeln eines Gebirgszuges vergleichbar, doch eine völlig verschiedene Formation in den Einzelheiten zeigen. Velazquez hat jedenfalls mit den einfachsten Mitteln der Malerei das Höchste geleistet und wird deshalb immer von denen, die das Technische in der Malerei in den Vordergrund stellen, als der Größere von beiden geachtet werden. Der Vielseitigere, sowohl in der größeren Mannigfaltigkeit seines Stoffgebiets wie in der malerischen Darstellung, der Warmblütigere und der Volkstümlichere ist aber ohne Zweifel Murillo, und seine Zeitgenossen und mit ihnen alle späteren Geschlechter Spaniens haben ihn darum höher geschätzt als den während seines Lebens durch die Barrière des Hofceremoniells vom Volke abgeschlossenen Velazquez. Wie dieser vorwiegend Bildnismaler gewesen ist, war Murillo in erster Linie Kirchenmaler, und seine



Abb. 595. Die Hofdamen. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.

Werke haben zwei Jahrhunderte hindurch zum Volke gepredigt und thun es zum Teil noch heute. Auch die spanische Kunstlehre hat sich mit Murillo eingehender und liebevoller beschäftigt als mit Velazquez. Schon frühzeitig hat man seine Wandlungen in der Malweise erkannt und danach sein Schaffen in drei Abschnitte gegliedert, nach denen man drei Stile Murillos unterscheidet: den kühlen (frio), den warmen (calido) und den duftigen (vaporoso). Dem duftigen oder dunstigen Stil entspricht ungefähr das warme, durchsichtige Helldunkel, das für die beste Zeit Rembrandts bezeichnend ist.



Abb. 596. Die Teppichwirkerinnen. Von Velazquez. Im Pradomuseum zu Madrid.

Von den heimischen Malern hat Murillo ebensowenig gelernt als sein älterer Landsmann Velazquez, der ihn auf den richtigen Weg geführt zu haben scheint, als der junge Murillo 1642 nach Madrid kam und dort die Werke von Tizian, Rubens, van Dyck, Ribera u. a. in den königlichen Schlössern drei Jahre lang studieren konnte. Die erste, schöne Frucht dieser Studien erscheint bereits in dem bald nach Murillos Heimkehr nach Sevilla gemalten Cyklus von elf Bildern für den Kreuzgang des Franziskanerklosters, auf denen wunderbare Erscheinungen aus dem Leben berühmter Angehörigen dieses Mönchsordens und des ihm affiliierten Nonnenordens dargestellt sind. In diesen Bildern, deren beste, 1810 von den Franzosen entführt, ins Ausland gekommen sind, tritt Murillos Neigung für das Visionäre, für den Drang des Menschen, mit der überirdischen Welt durch Traumvorstellungen in Berührung zu kommen, mit voller Stärke hervor, zugleich aber auch schon eine Kraft der Darstellung, die durch die Naivität des von festem Glauben beseelten Künstlers auch auf weniger gläubige Beschauer eine starke Wirkung ausübt. Es muß eine wunderbare Hingebung und Begeisterung in diesem Künstler gelebt haben, da selbst so seltsame Vorgänge wie der auf dem Bilde der sogenannten „Engelsküche“ dargestellte, wo der Küchenmeister des Klosters, der später heilig gesprochene Diego plötzlich, von einer himmlischen Vision begnadet, seines Dienstes vergißt und dieser doch, zum Erstaunen des zufällig eintretenden Priors und seiner Gäste, von einer Schar geschäftiger Engel verrichtet wird, keine komische Wirkung ausüben, sondern durchaus glaubwürdig und natürlich erscheinen (Abb. 598). Ein zweites Meisterwerk dieser Bilderreihe, der Tod der heiligen Clara, der im Sterben die Himmelskönigin mit einem Hofstaat von fünfzehn weiß gekleideten Jungfrauen erscheint, ist nach mannigfachen Schicksalen in die Dresdener Galerie gekommen (Abb. 599), die auch ein schönes Exemplar der von Murillo mehrfach wiederholten Darstellungen der Madonna mit dem Kinde besitzt (Abb. 600), in denen das eigentlich Nationale in Murillos Kunst ebenso deutlich zum Ausdruck kommt wie auf seinen berühmten Bildern aus dem Volksleben Sevillas. Es ist auch eine schlichte Frau aus dem Volke von echt spanischem Gesichtsschnitt, und das kräftig strampelnde, wenn auch etwas schwermütig dreinblickende Kind auf ihren Knieen könnte man ohne Veränderung



Abb. 597. Papst Innocenz X. Von Velazquez. In der Galerie Doria-Pamfili zu Rom.



Abb. 598. Die Engelküche. Von Murillo. Im Louvre zu Paris.

in die Gesellschaft der Sevillaner Gassenjugend bringen, deren sorgloses Faulenzer- und Schmarotzerdasein Murillo gründlich studiert und mit einem in der spanischen Malerei sonst nicht vorkommenden Humor geschildert hat, der selbst Lumpen und Schmutz, Geldgier und Gefräßigkeit und andere Laster der Jugend mit einem so poetischen Schimmer verklärt, daß dieses lustig in den Tag hineinlebende Lumpengesindel jeden unbefangenen Beschauer immer ergötzen und erfreuen würde, auch wenn der Künstler nicht den vollen Glanz seines Kolorits, meistens im „kühlen Stile“, auf diese Szenen ergossen hätte (Abb. 602).

Eine gleiche fröhliche Unbefangenheit herrscht in den Schilderungen Murillos aus dem Leben der heiligen Familie. Sein Meisterwerk auf diesem Gebiete, zugleich ein klassisches Beispiel seines „warmen Stils“, freilich schon mit starker Hinneigung zum farbigen Duft, ist die Geburt der Maria von 1655, die Schilderung einer Wochenstube in Spanien, aber mit dem überirdischen Zusatz, den Murillo niemals vergaß, weil seine Phantasie zu den Wolken emporstieg, während seine große Darstellungskunst mit der Wirklichkeit niemals die Fühlung verlor (Abb. 601). Das Höchste, was er in der Schilderung von himmlischen Gesichten und von Verzückungen der dadurch begnadeten Personen geleistet hat, sind die mystischen, unter dem Namen der „unbefleckten Empfängnis“ (immaculata concepcion) bekannten Darstellungen der auf einer Mondsichel stehenden, von Engelscharen zum Himmel



Abb. 599. Der Tod der hl. Clara. Von Murillo. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

getragenen Jungfrau Maria, deren berühmtestes Exemplar sich jetzt im Louvre zu Paris befindet (von 1678, Abb. 603), und die Vision des heiligen Antonius, dem während der Andacht in seiner Klosterzelle das Christuskind auf Wolken, von einer Engelschar umgeben, erscheint (von 1656, in der Kathedrale zu Sevilla). In einer etwas anderen Auffassung hat der Künstler dieselbe Vision des heiligen Antonius auf einem köstlichen Bilde des Berliner Museums geschildert, das den Augenblick darstellt, wo sich das Christuskind in die Arme des Heiligen herabgelassen hat und dessen Wangen streichelt (Abb. 604).

Zu einem völligen Ausgleich aller in ihm wohnenden künstlerischen Gaben und Gedanken gelangte Murillo um 1670. Das folgende Jahrzehnt gilt mit Recht als die glänzendste Zeit seines künstlerischen Schaffens, in der ein Meisterwerk auf das andere folgte. Von 1670 bis 1674 entstand ein großer Bilderzyklus für die Kirche des Caridadhospitals in Sevilla, der ursprünglich aus acht Bildern bestand, von denen jedoch nur drei an ihrem Ort geblieben sind, weil sie wegen ihres kolossalen Umfanges von den Franzosen nicht fortgeschleppt werden konnten. Zwei davon, Breitbilder mit einer großen Menge von Figuren, zeigen Murillos Kunst in der Darstellung wirklichen Lebens von der prächtigsten Seite, zugleich aber auch seine Kraft der Komposition, mit der er große Massen zu beherrschen und um einen Mittelpunkt zu gruppieren wußte. Das eine, in Spanien bekannt unter dem Namen „La sed“ (Der Durst), stellt das Wunder des Moses dar, der in der Wüste aus einem Felsen Wasser schlägt und damit den Durst der aufsässigen Kinder Israels stillt (Abb. 605), das andere das Wunder Christi, der durch Vermehrung der Brote und Fische die Fünftausend speist, die ihm gefolgt sind. Wie Murillo auf diesen Bildern die Qualen des Durstes und Hungers mit staunenswerter Wahrheit geschildert hat, so hat er auch auf einem dritten Bilde dieser Reihe die Gestalten der armen Kranken und Krüppel, um die sich die heilige Elisabeth mit ihren Dienerinnen pflegend und tröstend bemüht, nach den schrecklichen Vorbildern wiedergegeben, an denen das Straßenleben Sevillas reich genug gewesen sein wird.

Eine dritte Reihe von Bildern, etwa zwanzig, die Murillo bis 1676 für das Kapuzinerkloster in Sevilla ausführte, ist wenigstens zum größten Teil in Spanien geblieben. Im Museum zu Sevilla befinden sich siebzehn Bilder, von denen eine besonders schöne „Concepcion“, eine Vision des heiligen Antonius und eine Vision des heiligen Franciscus, der den Leib des gekreuzigten Heilands umfaßt, zu den hervorragendsten Werken Murillos gehören.



Abb. 600. Maria mit dem Jesusknaben. Von Murillo. In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 601. Die Geburt der Maria. Von Murillo. Im Louvre zu Paris.

Auch Murillo starb wie Velazquez auf der Höhe seines Ruhmes und seiner Kraft. Ein Sturz vom Gerüst bei der Ausführung eines Altarbildes in der Kapuzinerkirche zu Cadiz brachte ihm schweres Siechtum, dem er schon nach wenigen Wochen, am 3. April 1682, erlag. Er sowohl wie Velazquez hatte, jeder in seiner Art, eine so vollkommene Höhe erreicht, daß die wenigen Schüler, die nach dem Tode der beiden Großmeister noch eine Zeitlang ihr Dasein in Spanien fristen konnten, nichts mehr geleistet haben, das die Aufbewahrung ihrer Namen in der Kunstgeschichte rechtfertigen würde. Nur zwei Zeitgenossen jener Großmeister, Francisco Zurbaran (1598—1662) und Alonso Cano (1601—1667) haben Anspruch darauf, weil sie den spanischen Realismus des 16. Jahrhunderts weiter gebildet, zugleich aber auch die Neigung zu Mystizismus und religiöser Schwärmerei nicht weniger eifrig gepflegt haben als Murillo.



Abb. 602. Die Pasteteneffer. Von Murillo. In der Kgl. Pinatothek zu München.

Einen neuen Aufschwung nahm die spanische Malerei gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Francisco Goya (1746—1828), einen äußerst vielseitigen und fruchtbaren Künstler, der sich auf allen Gebieten der Malerei, in religiösen Fresken, Altarbildern und Bildnissen großen Stils, in Entwürfen für Wandteppiche, in Sittenbildern aus dem Volksleben und in satirischen Radierungen, die die Hofgesellschaft scharf geißelten, aber auch gegen religiöse Heuchelei und gewisse Dogmen der Kirche ihre Spitze richteten, bethätigt hat. Wirklich Großes und Bleibendes hat er aber nur in diesen Sittenbildern (Abb. 606) und Radierungen (Abb. 607) geleistet, von denen besonders die letzteren auch über Spaniens Grenzen hinausgekommen sind. Er hat sich selbst Schüler von Velazquez und Rembrandt genannt, und im Kolorit hat er wirklich dem spanischen Großmeister mit Erfolg nachgeeifert, während die nur flüchtig andeutende, aber höchst geistreiche Technik seiner Radierungen auf das Studium der Blätter Rembrandts zurückgeht. Er hat in Spanien keinen Nachfolger gehabt, und

erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist seine Bedeutung in das rechte Licht durch französische Schriftsteller gerückt worden, die ihn zum Teil als den Ihrigen betrachteten, weil er von 1822 bis zu seinem Tode in Bordeaux gelebt hat, wo er sich vor den Nachstellungen der Inquisition sicherer hielt als am spanischen Hofe, obwohl er dort höchste Ehren — er war zuletzt Direktor der Akademie — und als Hofmaler den Schutz des Königs genossen hatte.



Abb. 603. Die unbefleckte Empfängnis. Von Murillo. Im Louvre zu Paris.

3. Die französische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

War schon die französische Kunst unter Franz I. nur das Echo der Launen und Neigungen eines freigebigen und prachtliebenden Herrschers gewesen, so trat der mehr oder weniger fördernde Einfluß des persönlichen, absoluten Regiments unter seinen Nachfolgern noch stärker hervor, zum Teil so entscheidend, daß die Franzosen die verschiedenen Entwickelungsphasen, die ihre Kunst bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts durchgemacht hat, nicht nach stilistischen Merkmalen, sondern mit den Namen der Herrscher oder der Regierungsformen bezeichnen. Nachdem die Renaissance im engeren Sinne etwa bis zum Tode Heinrichs IV. ihr fröhliches Dasein geführt, suchte die Kunst die wachsende Macht des Königstums in einem feierlichen Prachtaufwand wiederzuspiegeln, deren Mittel zumeist durch Anleihen von der italienischen Kunst der Barockzeit bestritten wurden. Diese Periode einer neuen Entwickelung begann unter Ludwig XIII. und erreichte ihren Höhepunkt unter der langen Regierung Ludwigs XIV., dessen Selbstherrlichherrlichkeit auch Kunst und Künstler unter ihren Bann zwang. Ihm haben sich zuletzt selbst große Geister gebeugt und ihre volle Kraft an Werke gesetzt, bei deren Ausführung der Herrscherwille mächtiger war als ihr eigener. Die Franzosen blicken mit hoher Verehrung zu den Künstlern empor, die die vornehmsten Vertreter des „Style Louis Quatorze“ sind. Wir Deutschen empfinden aber die hohle Phrase und den pomphaften Schwulst, die in allen diesen prunkvollen Schöpfungen den Mangel an Seele und Wärme des Gefühls nicht ersetzen können, viel tiefer.



Abb. 604. Der hl. Antonius von Padua mit dem Christuskinde. Von Murillo. Im Kgl. Museum zu Madrid.



Abb. 605. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen. Von Murillo. In der Kirche des Hospitals de la Caridad zu Sevilla.

Der Hauptvertreter des Stils Ludwigs XIV., der im Grunde genommen doch dem italienischen Barockstil entspricht, war Charles Le Brun (1619 bis 1690), Maler, Architekt und Dekorateur zugleich. Im Gegensatz zu François Mansart (1598 bis 1666), seinem bedeutendsten Vorgänger, der sich nach dem Vorbilde Palladios noch streng in klassizistischen Bahnen bewegte, wie besonders seine Hauptwerke, das Schloß Maison-sur-Seine (Abb. 608) und die Kirche Val de Grace in Paris (Abb. 609) erkennen lassen, suchte Le Brun die Wirkungen des italienischen Barockstils durch die Mittel zu steigern, die ihm ein Monarch von unbeschränkter Machtvollkommenheit gewährte. Als Architekt hat er in dem Ausbau des Schlosses zu Versailles, namentlich in der Spiegelgalerie, die für die Deutschen durch die Proklamation des ersten Kaisers im neuen Reiche auch eine geschichtliche Bedeutung erlangt hat, und in der Apollogalerie im Louvre (Abb. 610) Großes geleistet. Bei dieser ist das Monumentale mit dem Dekorativen so glücklich verschmolzen worden

wie bei keinem zweiten Werke dieser Zeit. Als Maler ist Le Brun weniger erfreulich. In geschichtlichen Darstellungen, unter denen die Gemälde aus dem Leben Alexanders des Großen, die sogenannten „Alexanderschlachten" (im Louvre zu Paris) die berühmtesten sind, huldigte er dem falschen Pathos, das die ganze geistige Kultur seiner Zeit durchdrang. Nur als Bildnismaler schlug er Töne an, die an die Natur erinnerten.



Abb. 606. Die Milchverkäuferin. Von Francisco Goya. In der Landesgalerie zu Budapest.

Bildnisse sind überhaupt das weitaus Beste, das uns die französische Malerei des 17. Jahrhunderts hinterlassen hat. Unselbständige Eklektiker wie Simon Vouet (1590—1659) und der in Frankreich hoch gefeierte Eustache Lesueur (1616—1655), dessen 22 Bilder aus dem Leben des heiligen Bruno im Louvre zu Paris trotz des darin offenbarten, an Raffael anklingenden Schönheitsgefühls nur die abstumpfende Empfindung der Langenweile erregen, haben der weiteren Entwickelung der französischen Malerei mehr geschadet als genutzt. Sie haben ein falsches Pathos in sie hineingetragen, das jetzt noch nicht ausgestorben ist, freilich weil es einer bestimmten Neigung des französischen Nationalcharakters entgegenkommt, und der anderen Richtung, die in der ungeschminkten Wiedergabe der Wirklichkeit wurzelt, den Weg erschwert.

Mit dem Verdienst, das Beste der zeitgenössischen Kunst geleistet zu haben, verbinden die französischen Bildnismaler des 17. und 18. Jahrhunderts auch das andere Verdienst, uns die wichtigsten Zeugnisse zur Beurteilung geschichtlich bedeutender Persönlichkeiten geliefert zu haben. Für das Zeitalter Ludwigs XIV. stehen Pierre Mignard (1612—1695), dem wir das schöne Bildnis der Maria Mancini, einer Nichte des Kardinals Mazarin, verdanken (Abb. 611), Nicolas de Largillière (1656 bis 1746) und Hyacinthe Rigaud (1659 bis 1743), der Schöpfer des Bildnisses Ludwigs XIV. in seinem ganzen Majestätsaufwand (Abb. 612), an der Spitze. Im 18. Jahrhundert weicht die kalte Repräsentation mehr und mehr einer intimeren Auffassung, die sich, mit dem Geiste der Zeit fortschreitend, immer freier gebärdete und zuletzt in lüsterne Frivolität ausartete. Das Zeitalter der Pompadour und Dubarry verlangte nach anderen Reizungen als das der bigotten Frau von Maintenon, der Maitresse des alt und müde gewordenen Ludwig XIV. Den Neigungen dieser sittenlosen, durch und durch verderbten Zeit ist kein Künstler so entgegengekommen wie der überaus fruchtbare und begabte, leicht, aber auch leichtfertig produzierende François Boucher (1703 bis 1770), der Lieblingsmaler Ludwigs XV. und der Pompadour, der eine große Zahl von dekorativen Gemälden allegorischen und mythologischen Inhalts, von Wand-, Decken- und Staffeleibildern, von Bildnissen und Genrebildern in der von seinem großen Vorgänger Watteau begründeten Art der Schäferstücke geschaffen hat. Als Dekorateur und Bildnismaler immer gefällig und schmeichlerisch, aber auch immer oberflächlich hat er eine Welt, in der die Natur unter Puder und Schminke begraben war, unübertrefflich wiedergegeben, aber nicht als Wahrheitssucher, sondern als galanter Phrasenmacher (Abb. 614). Als sein bester und talentvollster Schüler Jean Honoré Fragonard (1732 bis 1806) diese galante und erfolgreiche Kunst noch weiter fortsetzen wollte, brachen die Stürme der Revolution los und fegten den unglücklichen,



Abb. 607. Spanier und Spanierinnen. Radierung von F. Goya.



Abb. 608. Schloß Maison-sur-Seine. Von François Mansart.

zu spät auf die Welt gekommenen Maler mitsamt seiner Kunst hinweg.

Der geistvollste und eigenartigste französische Künstler des 18. Jahrhunderts, der Hauptvertreter des eigentlichen Rokokostils in der Malerei und Dekoration war der aus der flandrischen Stadt Valenciennes gebürtige Antoine Watteau (1684—1721), der trotz seines kurzen, durch anhaltendes Siechtum verkümmerten Lebens doch eine Reihe köstlicher Meisterwerke geschaffen hat, die, für die Geschmacksrichtung seiner Zeit höchst charakteristisch, doch über diese hinaus wirken und diese Wirkung nicht verlieren werden, weil sie den Beschauer in eine Phantasiewelt führen, die eine wahrhaft schöpferische Kraft ersonnen und wahrscheinlich gemacht hat. In seiner flandrischen Heimat hatte Watteau sich mit Rubens und anderen Niederländern vertraut gemacht, und ihr malerischer Stil wurde die Grundlage des seinigen, nachdem er in Paris Freunde und Gönner gefunden, die ihm eine freie Ausübung seiner Kunst ermöglichten. Er war anfangs dort Gehilfe des Malers Claude Gillot gewesen, der ihn mit dem damals beliebten, dekorativen Stil und namentlich auch mit dem Theater bekannt machte, auf dem sich zu jener Zeit noch die italienische und die französische Komödie mit ihren stereotypen Masken um die Herrschaft stritten. Aus der Verbindung des ernsten, schwerfälligen Dekorationsstils Ludwigs XIV. mit chinesischen und japanischen Zierformen hat Watteau den sogenannten Rokokostil, wenigstens für die dekorative Malerei in Sälen, Empfangszimmern und Boudoirs abgeleitet, und den Schäferspielen der Theater hat er die koketten Kostüme entlehnt, in denen er die Herren und Damen seiner Zeit kleidete, die sich zu „galanten Festen" in zärtlichem Liebesgetändel, bei Gesang und Lautenspiel in den Parks der Fürsten- und Adelsschlösser oder in ländlicher Einsamkeit zusammenfanden. Ein überreiztes Geschlecht sah in diesen Bildern ein Paradies, in dem sich seine Phantasie gern erging, und selbst ernste Männer, deren Gedanken auf große Ziele gerichtet waren, fanden in ihrem Anblick eine Erholung von geistigen Anstrengungen, ein Labsal nach schweren geistigen Kämpfen. Friedrich II., der große Preußenkönig, war der wärmste Verehrer Watteaus, der der Nachwelt den reichsten Schatz seiner Bilder gerettet hat. Paris ist arm an seinen Werken im Vergleich zu der preußischen Hauptstadt, wo das alte Königsschloß die köstlichsten Perlen Watteauscher Kunst enthält. Im Louvre befindet sich außer einigen Theaterszenen, unter denen der Pierrot Gilles die beste ist, nur die berühmte „Einschiffung nach der Insel Cythere", dem Sitz der Liebesgöttin, die Watteau noch einmal, in reicherer und reiferer Komposition wiederholte. Diese Wiederholung befindet sich in Berlin, neben 18 anderen Werken, unter denen der Liebesunterricht (Abb. 613), Iris



Abb. 609. Die Kirche Val de Grace in Paris. Von François Mansart.

oder der Tanz, das Konzert und die Ankunft auf der Insel Cythere die schönsten sind. Das Berliner Königsschloß besitzt auch das beste Bild Watteaus aus dem wirklichen Leben seiner Zeit: das für den Kunsthändler Gersaint gemalte Firmenschild, das das Innere seines an den Wänden dicht mit Bildern behängten Verkaufslokals mit vornehmen Besuchern darstellt.



Abb. 610. Die Apollo-Galerie im Louvre zu Paris. Von Charles Le Brun.

Was Watteau auf seinen Schäferszenen und galanten Festen (Abb. 615) geschildert hatte, griff auch in die Wirklichkeit hinein. Gewisse Kleidungsstücke, Häubchen, Mieder, Frauenröcke, sogar einzelne Fältelungen und andere Arrangements der weiblichen Tracht gingen in die Mode der Zeit über, und hundertundfünfzig Jahre nach dem Tode dieses Künstlers sind ganze Damenkleider à la Watteau oder solche mit Watteaufalten abermals in die Mode gekommen.

Unter seinen zahlreichen Nachahmern haben sich nur zwei einen Namen gemacht: Nicolas Lancret (1690—1743), der ausschließlich Schäferszenen und galante Feste in der Art seines Meisters, aber mit viel geringerem koloristischen Gefühl malte, und Jean Baptiste Pater (1696 bis 1736), der sich zwar von demselben Fahrwasser treiben ließ, aber doch auch etwas Eigenes, einen derben, vlämischen Humor mitbrachte. Er machte diese Kunst, die bisher nur im höfischen und in dem damit zusammenhängenden Leben der Aristokratie einen Wiederhall gefunden, bis zu einem gewissen Grade volkstümlich. Der eigentlich bürgerliche Zug kam in die französische Malerei aber erst durch Jean Baptiste Simeon Chardin (1699 bis 1779) und Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Ersterer war ursprünglich Stilllebenmaler gewesen und hatte dann seine Thätigkeit weiter auf die Schilderung von Küchen mit Köchinnen und Mägden (Abb. 616), von Hausfrauen und Kindern bei häuslicher Arbeit (das Tischgebet und der Stickunterricht im Louvre, die Morgentoilette und die Wäscherin in Stockholm) ausgedehnt, im engen Anschluß an die schlichte Wirklichkeit, der er aber, ohne auf geistige oder seelische Vertiefung der Köpfe zu achten, seine malerische Reize abzugewinnen wußte. Im Gegensatz zu ihm legte Greuze den Nachdruck auf das Seelische und besonders auch auf das Empfindsame, das bisweilen nach französischer Art ins Melodramatische überschlug, wie z. B. in dem „Väterlichen Fluch“ im Louvre. Das Volkstümliche im ge-



Abb. 611. Bildnis der Maria Mancini. Von Pierre Mignard. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 612. Ludwig XIV. Von Hyacinthe Rigaud. Im Louvre zu Paris.

mütvollen Sinn kommt am stärksten in der „Dorfbraut" im Louvre (Abb. 617)) zum Ausdruck. Er machte aber auch dem Geschmack der vornehmen Kreise gewisse Zugeständnisse in der Darstellung von Köpfen und Halbfiguren hübscher Mädchen und Kinder (Abb. 618), womit er eine Gattung der Malerei begründete, die in Frankreich alle Stürme der politischen Umwälzungen überdauert hat.

Die französische Kunst des 18. Jahrhunderts, insbesondere die des Rokoko, ersann sich schließlich auch eine eigene malerische Technik, in der sie ihr ganzes, auf Schein und Blendwerk aufgebautes Wesen noch besser zum Ausdruck bringen konnte als in der immerhin zähen Ölmalerei. Die Pastellmalerei, eine Malerei oder vielmehr eine Zeichnung mit trockenen farbigen Stiften, deren Absonderung sich gewissermaßen wie Schmetterlingsstaub auf das Papier legt, war zwar schon früher durch Leonardo da Vinci, Hans Holbein d. J. und andere geübt worden, aber bei weitem nicht mit dem Reichtum von Farbennüancen, den die Maler der Rokokokunst anwendeten. Diese Pastellzeichner waren fast ausschließlich Bildnismaler, und nur gelegentlich stellten sie auch einzelne mythologische und Genrefiguren aus dem Leben ihrer Zeit dar. Die künstlerisch hervorragendsten unter ihnen sind Maurice Quentin de la Tour (1704—1788), der Lieblingsmaler der Pompadour, und der aus Genf gebürtige Jean Etienne Liotard (1702—1789), der freilich durch sein Schokoladenmädchen in der Dresdener Galerie (Abb. 619) berühmter geworden ist als durch seine Bildnisse. Zu einem europäischen Ruf als Pastellmalerin gelangte auch die Venezianerin Rosalba Carriera (1675—1757), die, zeitweilig an den Höfen in Ver-



Abb. 613. Der Liebesunterricht. Von Antoine Watteau. Im Kgl. Schlosse zu Berlin.

sailles und Wien thätig, eine ungeheure Fruchtbarkeit entfaltet hat (157 Pastellbilder allein in der Dresdener Galerie), aber an künstlerischer Bedeutung tief unter den beiden zuerst genannten steht. Bedeutender als sie war die französische Bildnismalerin Elisabeth Luise Vigée-Le Brun (1755 bis 1842), die fast sämtliche europäische Höfe besuchte und überall mit Aufträgen überhäuft wurde. Trotz ihrer Schnellmalerei war sie immer liebenswürdig und gefällig, immer im Geiste der Kunst des 18. Jahrhunderts schaffend, und einmal ist ihr auch in ihrem Selbstbildnis mit ihrer Tochter (im Louvre, Abb. 620) ein Denkmal strahlenden Mutterglückes gelungen, das auf jeden Beschauer einen unwiderstehlichen Zauber ausübt.



Abb. 614. Venus in der Schmiede des Vulkan. Von François Boucher. Im Louvre zu Paris.

Den französischen Bildnismalern des 18. Jahrhunderts ist auch der Pariser Antoine Pesne (1683 bis 1757) anzureihen, obwohl er von 1710 bis zu seinem Tode als Hofmaler und zuletzt als Akademiedirektor in Berlin ansässig war. Er war zwar ein Schüler des Akademikers Charles de la Fosse († 1716) gewesen, verdankte aber den besten Teil seines Könnens dem Studium der Venezianer. Er traf die fürstliche Majestät ebenso glücklich wie die Kraft und den Stolz des Bürgertums. Er hat uns das schönste Bildnis Friedrichs des Großen in seiner jugendlichen Kraft hinterlassen (im Berliner Museum, 1739, ein Jahr vor seiner Thronbesteigung gemalt, Abb. 621), und in dem Doppelbildnis des Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt und seiner Gattin hat er ein Abbild deutschen Familienlebens gegeben, das uns zeigt, wie innig sich der Franzose in die friedvolle Atmosphäre des deutschen Hauses eingelebt hatte (Abb. 622).



Abb. 615. Das Frühstück im Freien. Von Antoine Watteau. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Zu großer, in die



Abb. 616. Eine Köchin. Von Chardin. In der Kgl. Pinakothek zu München.

Ferne wirkender Bedeutung ist auch die französische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gelangt, freilich unter italienischem Einfluß, im Gegensatz zu den Bahnbrechern im 19. Jahrhundert, die ihre Kräfte fast ausschließlich aus der heimischen Erde, aus der nächsten Umgebung von Paris, sogen. Die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts war auch ganz und gar auf einen idealen Ton gestimmt, den sie in Rom, ihrem Ausgangspunkt, angenommen hatte. Nicolas **Poussin** (1594—1665), der von 1624 bis zu seinem Tode in Rom gelebt hat, ist der Führer auf diesem Wege gewesen. Ihm selbst war die Hauptsache seiner Kunst zumeist die Geschichtsmalerei, die er ganz im Geiste der Antike und ihrer Umbildung durch Raffael betrieb. Er hat eine große Zahl von Bildern religiösen und mythologischen Inhalts gemalt, die ihre Zeit bewegt, diese aber nicht überdauert haben, weil es dem Künstler doch an jener Stärke der Empfindung gebrach, die die Schilderung weit entlegener Ereignisse lebenskräftig erhalten kann und weil auch der koloristische Eindruck seiner Bilder durch den übermäßigen Gebrauch von blauen Farbennüancen stark gelitten hat. Als Landschaftsmaler war er aber ein großer Künstler, der den erhabenen Rhythmus römischer Landschaftslinien durch das überströmende Gefühl seiner hochgestimmten Seele noch zu steigern wußte. Eine Landschaft, wie z. B. die aus dem Tiberthal bei Acqua acetosa mit Matthäus und dem Engel (Abb. 623) gehört zu den Kleinodien unseres Kunstbesitzes. Sein Schwager Gaspard **Dughet** (1613—1675), der sich auch den Namen Poussin beilegte, ist in Rom geboren und hat dort sein ganzes Leben zugebracht. Er hat nur Landschaften gemalt, aber stets in idealisierender Richtung, indem er schöne Einzelheiten zu einem Gesamtbilde zusammenfügte, das zwar dem Charakter der römischen Campagna und der mittelitalienischen Gebirgslandschaft entsprach, aber doch nirgends in dieser Steigerung aller malerischen Wirkungen zu finden war. Diese Richtung der Landschaftsmalerei hat dann im 19. Jahrhundert eine Erneuerung gefunden, und danach hat man die ästhetische Wertbestimmung der „heroischen“ oder „historischen“ oder „stilisierten“ Landschaft formuliert, wobei man neben der Stilisierung ein Hauptgewicht auf die Staffage legte. Die Maler des 17. Jahrhunderts waren sich nicht bewußt, der Natur Gewalt anzuthun. Sie sahen in ihrer Begeisterung die Natur nur schöner als sie wirklich war, und der



Abb. 617. Die Dorfbraut. Von J. B. Greuze. Im Louvre zu Paris.

genialste dieser Schönheitsverkünder war Claude Lorrain, eigentlich Claude Gellée (1600 bis 1682), der den Beinamen, unter dem er berühmt geworden ist, von seiner lothringischen Heimat erhalten hat. Auch er hat frühzeitig in Rom eine zweite Heimat gefunden, und alles was er gemalt hat, spiegelt den Sonnenschein, die Herrlichkeit von Natur und Kunst im italischen Süden wieder. Die Trümmer altrömischer Bauten waren fast immer der herrschende Ton in seinen Landschaften, und zu den Riesendenkmälern der gewaltigen Vorzeit brachte er dann das kleine, aber doch regsame Geschlecht seiner Zeit in einen malerisch dankbaren Gegensatz. Das Wichtigste waren ihm aber doch die Lichtwirkungen des Südens im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, die Luft- und Lichtperspektive und dadurch hat er auch der stilistischen Landschaftsmalerei ein neues Lebenselement, das der malerischen Stimmung, mit auf ihren Weg gegeben. Alle seine Landschaften, unter denen neben den Ruinenbildern die Seehafenansichten (Abb. 624) eine große Rolle spielen, beruhen übrigens auf eingehenden Naturstudien, wovon seine zahlreichen, noch vorhandenen Handzeichnungen (etwa 500) Zeugnis ablegen. Zweihundert andere Zeichnungen nach ausgeführten Gemälden hat er gegen Ende seines Lebens in dem sogenannten „Liber veritatis", dem „Buch der Wahrheit" (jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth) hinterlassen. Er wollte damit der Nachwelt Beweisstücke in die Hand geben, nach denen sie seine Gemälde von den Werken seiner Nachahmer unterscheiden sollte.



Abb. 618. Bildnis eines kleinen Mädchens. Von J. B. Greuze. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 619. Das Chokoladenmädchen. Von J. E. Liotard. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Noch ein zweiter Lothringer, der aus Nancy gebürtige Jacques Callot (1592 bis 1635), hat in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt. Eine ganz eigenartige künstlerische Erscheinung, ohne Zusammenhang mit einer Schule ging er auf realistische Schilderung des Volks- und Soldatenlebens seiner Zeit, meist in Zeichnungen, Radierungen und Kupferstichen aus, ließ daneben aber auch seine phantastischen Launen in sogenannten „Capriccis", burlesken Szenen aus dem Volksleben, und in grotesken Erfindungen spielen, nach denen später ein deutscher Novellist, E. T. A. Hoffmann, eine besondere Gattung von Prosadichtungen „Phantasiestücke in Callots Manier" genannt hat. Um 1609—1621 hatte sich Callot in Italien, besonders in Florenz aufgehalten, dessen malerisch bewegtes Volksleben ihm eine Fülle von Anregungen gegeben hatte. Sein Hauptwerk aus dieser Zeit ist der „Jahrmarkt zu Florenz". In die Heimat zurückgekehrt erschütterte ihn dort das über sein Land hereingebrochene Elend des dreißigjährigen Krieges, das er in zwei Cyklen in 18 und 8 Blättern unter den Titeln „Das große und das kleine Elend des Krieges" mit ergreifender, aber schonungsloser Wahrheit schilderte.

In der französischen Architektur des 17. Jahrhunderts machte sich gegen den



Abb. 620. Selbstbildnis von Elisabeth Luise Vigée-Le Brun mit ihrer Tochter. Im Louvre zu Paris.

pomphaft-schwerfälligen Barockstil Le Bruns eine Gegenbewegung zu einem strengen Klassizismus geltend, die bei der Fortsetzung des Louvrebaues durch Charles Perrault (1613—1688), der, ursprünglich Arzt, sich erst durch theoretische Studien zum Architekten ausgebildet hatte, zur Herrschaft kam. Sein Werk ist die östliche und südliche Außenseite des Louvre (die östliche ist die berühmte „Louvre-Kolonnade", Abb. 625). Ein eigentlich französischer Baustil wurde aber erst durch den bedeutendsten Architekten des 17. Jahrhunderts, durch Julius Hardouin-Mansart (1646 bis 1709) geschaffen, der die wirksamsten Zierformen des Barockstils mit der konstruktiven Strenge des Klassizismus verschmolz. Seine Hauptthätigkeit widmete er zwar dem Schlosse zu Versailles (Bau der Kapelle, der Königszimmer u. s. w.) und den Gebäuden im Park (Groß-Trianon, Orangerie); sein künstlerisch hervorragendstes Werk, die wirklich klassische Schöpfung jener Zeit, ist aber der 1706 vollendete Invalidendom, dessen Kuppel eine meisterliche Vereinigung monumentaler Wirkung mit französischer Eleganz ist (Abb. 626).

Dieser strenge Klassizismus behauptete sich auch im Außenbau während des ganzen 18. Jahrhunderts, trotzdem daß bald nach dem Tode Ludwigs XIV., unter der Regentschaft (1715 bis 1723), ein neuer Stil, der Rokokostil, von den Franzosen „Style Régence" genannt, aufgekommen war. Er erstreckte sich aber nur auf die Innendekoration und das ihr dienende Kunstgewerbe in Möbeln, Geräten, Wandbekleidungen u. dgl. m. Die schwerfällige Pracht der Barockornamentik in bildnerischem Zierat wie in ihrer farbigen Erscheinung wurde leichter und lichter gemacht. Was noch von geraden Linien übrig geblieben war, wurde in Schwingungen und Schnörkel aufgelöst. In die Kunst spielte die Natur hinein, indem regellose Felsgebilde, die sogenannte „Rocaille", die architektonischen Linien durchbrachen und Muscheln in phantastischer Umrahmung, scheinbar fließende und bewegliche Gebilde, in den Gesimsen und abschließenden Gliedern an die Stelle der festgefügten Schlußsteine der



Abb. 621. Friedrich der Große als Kronprinz (1739). Von Antoine Pesne. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 622. Bildnis des Kupferstechers G. F. Schmidt und seiner Gattin. Von Antoine Pesne. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Renaissance- und Barockarchitektur traten. Dem Sinnvollen und Zweckmäßigen folgte ein launisches Spiel mit allen Elementen regelrechter Standfestigkeit, das zuletzt in ziellose Willkür ausartete und dadurch zu einer abermaligen, noch heftigeren Gegenbewegung herausforderte.

In Frankreich ist der Rokokostil im wesentlichen nur Innendekoration geblieben. Seine volle Ausbildung hat er erst in Deutschland erfahren, wo er seine herrlichsten Blüten zeitigte, als Frankreich sich wieder einer absichtlichen Nüchternheit zugewandt hatte, die sich ganz und gar klassisch, wenigstens im Sinne der damaligen Zeit gebärdete. Diese abermalige Stilwandlung wird von den Franzosen als „Stil Ludwigs XVI.“, in Deutschland mit dem verächtlichen, aber im Wesen der Sache nicht begründeten, auch erst später erfundenen Namen „Zopfstil“ bezeichnet, weil man in dieser neuen Stilwandlung nur eine pedantische Verflachung des Rokoko sah, ohne auf die inneren Gegensätze und auf das bewußte Zurückgreifen auf die Antike zu achten, von der man ebenso gut ein neues Heil erwartete, wie es ein paar Jahrzehnte später in Deutschland der Fall sein sollte. Aus diesem Bestreben, die Antike wieder lebendig zu machen, entstand ein Werk von so monumentaler Wucht wie die Kirche Ste. Geneviève, das jetzige Pantheon, dessen Bau durch Germain Soufflot (1709—1780) im Jahre 1758 begonnen wurde (Abb. 627). Unter der Revolution zum Pantheon, zur Begräbnisstätte aller berühmten Männer Frankreichs umgewandelt, hat das Gotteshaus, wenigstens äußerlich, diesen Namen verdient, weil die von Säulen getragene Vorhalle mit dem krönenden Giebeldreieck dem römischen Pantheon nachgebildet ist. Später dem christlichen Kultus wieder zurück-



Abb. 623. Landschaft aus der römischen Campagna mit Matthäus und dem Engel. Von Nicolas Poussin. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 624. Meereshafen bei Sonnenaufgang. Von Claude Lorrain. Im Louvre zu Paris.

gegeben, hat die Kirche von der dritten Republik den Namen „Pantheon" wiedererhalten, ohne daß bei der Ausschmückung des Innern die Beziehungen zur heiligen Genoveva, der Schutzpatronin von Paris, fallen gelassen worden sind.

Während sich die französischen Baukünstler in ihrer Mehrheit ablehnend gegen den Barockstil Berninis verhielten, gaben sich die Bildhauer seinem Einfluß desto williger hin. Berninis begabtester Nachfolger in Frankreich ist Pierre Puget aus Marseille (1622—1694), der eine Zeit lang auch in Italien thätig war, wo er unter anderem einen sich in Todesschmerz krümmenden heiligen Sebastian für Sa. Maria da Carignano in Genua geschaffen hat. An lebhafter Bewegung, an Stärke des Pathos hat er sein Vorbild noch übertroffen, wie seine von den Franzosen viel bewunderten Hauptwerke: Perseus und Andromeda und der Athlet Milon von Kroton, der, beim Auseinanderreißen eines Baumstamms mit den Händen eingeklemmt, von einem Löwen zerrissen wird (Abb. 628), beweisen. Im großen und ganzen hatte die französische Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts einen stark dekorativen Zug, der einerseits durch den großen Bedarf an Bildwerken für Prachtbauten, für den Schmuck der Gärten und Parks (besonders mit mythologischen Einzelfiguren, mit Brunnengruppen u. dgl. m.), andererseits durch die Ruhmsucht des Zeitalters, die sich namentlich in pomphaften Grabmälern kundgab, genährt wurde. Antoine Coysevox (1640—1720) und François Girardon (1628—1715) stehen mit ihren Grabmälern Mazarins (im Louvre) und Richelieus (in der Sorbonne zu Paris) an der Spitze. An Pomp, nicht an künstlerischem Ernst wurden sie noch durch Jean Baptiste Pigalle (1714—1785) übertroffen, dessen Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg (Abb. 629) mit seinen allegorischen Figuren, die das Schicksal des früh dem Tode verfallenen Helden mit theatralischem Pathos bejammern, für eine unübersehbare Masse von Grabmälern typisch ist, mit denen die Künstler und Handwerker des 18. und noch eines beträchtlichen Teils des 19. Jahrhunderts Kirchen und Friedhöfe erfüllt haben.

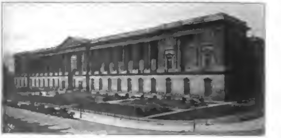


Abb. 625. Die Louvre-Kolonnade (östliche Hauptfront des Louvre) in Paris Von Charles Perrault.



Abb. 626. Der Invalidendom in Paris. Von Jules Hardouin-Mansart.

In dieser Zeit, wo Schwulst und Unnatur den Geschmack beherrschten, treten uns wenigstens in der Porträtbildnerei wieder erfreuliche Erscheinungen entgegen. Während die Idealplastik großen Stils und die Genreplastik von dem Dekorativen zuletzt ins Spielerische überging und ihre Befriedigung in Modellen für Biscuit- und Hartporzellan fand, vertiefte sich die Bildnisplastik zu einer Charakterisierungskunst, die der der Malerei nicht nachstand. Am Ende des 18. Jahrhunderts trat sogar in Jean Antoine Houdon (1741—1828) ein Meister des plastischen Bildnisses auf, dem es noch vergönnt war, neben einem Idealbildnisse Molières (Abb. 630) zwei klassische Bildnisse Voltaires, eine Büste im Louvre (Abb. 631) und die berühmte sitzende Figur im Foyer des Théâtre français, zu schaffen, die ihn als einen Charakterschilderer ersten Ranges offenbaren. Daß er nicht noch mehrere solcher künstlerischen Zeugnisse von dokumentarischem Werte geschaffen hat, lag an den Zeitverhältnissen. Auch über ihn ging der Sturm der Revolution hinweg, in der sich der Egoismus gewisser, zur Herrschaft gelangter Künstler bis zur Widerwärtigkeit breit gemacht hat, und als sich die Stürme beruhigt hatten, war dieser geistvolle Künstler, dem man nur den Vorwurf machen konnte, daß er gelegentlich auch Bilder von Heiligen geschaffen hat, ein gebrochener Mann.



Abb. 627. Das Pantheon in Paris. Von G. Soufflot.

4. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Niederlanden.

Auch die durch die Religionskriege herbeigeführte, politische Trennung der südlichen Niederlande von den nördlichen änderte nichts an dem Wege, den die Kunst seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts dort eingeschlagen. Die Malerei nahm im Gegenteil seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts einen so gewaltigen Aufschwung, daß Bau- und Bildnerkunst noch viel weiter hinter ihr zurückblieben als in früheren Zeiten, obwohl sich ein Mann wie Rubens mit besonderer Wärme der tief gesunkenen Baukunst seiner Heimat annahm und sie nach den klassischen Vorbildern, die er in Italien kennen gelernt, zu erneuern trachtete. Während eines Aufenthalts in Genua hatte er eine große Zahl von



Abb. 628. Milon von Kroton. Marmorgruppe von Pierre Puget. Im Louvre zu Paris.

Zeichnungen dortiger Paläste und Villen gesammelt, die er, später in Kupfer gestochen, veröffentlichte. Aber wenn man von seinem eigenen palastartigen Wohnhause in Antwerpen absieht, hat er mit seinen Bestrebungen nur einen geringen Erfolg gehabt. Von seinem Einfluß zeugen eigentlich nur die Jesuitenkirche zu Antwerpen und die Jesuitenkirche zu Löwen, letztere von seinem Schüler Lucas Faidherbe erbaut. Die Bildhauerkunst kam während des ganzen Zeitraumes über die Dekoration, im engen Anschluß an den italienischen Barockstil, nicht hinaus. Der einzige namhafte Bildhauer der Zeit, Artus Quellinus (1609—1668), war wenigstens ein Dekorateur großen Stils, der die Majestät Rubens'scher Formensprache in die Plastik übersetzt hat. Das Hauptfeld seiner Thätigkeit fand er aber nicht in seiner Vaterstadt Antwerpen, sondern in Amsterdam, wo er das Rathaus (das jetzige königliche Palais) außen und innen mit Skulpturen schmückte, von denen die figurenreichen Kompositionen beider Giebelfelder, die Verherrlichung Amsterdams darstellend, und die weiblichen Karyatiden im großen Saale die hervorragendsten sind. Dieses Rathaus ist zugleich das Hauptwerk der nordniederländischen d. h. eigentlich holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts (Abb. 632). Sein Erbauer, Jakob van Campen († 1657), bevorzugte aber in bewußtem Gegensatz zu der Barockkunst der katholischen Provinzen den streng-klassizistischen Stil Palladios.



Abb. 629. Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen. Von J. B. Pigalle. In der Thomaskirche zu Straßburg.

A. Die Malerei in den südlichen Niederlanden.

In den südlichen Niederlanden, deren Grenzen im 17. Jahrhundert ungefähr mit denen des heutigen Belgien übereinstimmten, lebte eine aus französisch-wallonischen und germanischen (vlämischen) Elementen gemischte Bevölkerung, und dieser Mischung entsprechend gestaltete sich auch der Charakter der

Malerei. Dazu kam noch als mitbestimmende geistige Macht die Herrschaft des Katholizismus, der das Kirchenbild im Geiste der Gegenreformation, zumeist unter dem Einfluß der Jesuiten, mit Eifer pflegte und lebendig erhielt, während die religiöse Malerei in den nördlichen, zum Protestantismus übergetretenen Provinzen bald ganz verschwand oder höchstens in häuslichen Andachtsbildern ein bescheidenes Dasein fristete. Trotz der Verschiedenheit der religiösen, politischen und sozialen Grundanschauungen fand die Malerei großen Stils in beiden Teilen der Niederlande ebensogut ihre Pflege wie das Sittenbild und alle anderen Gattungen der Malerei, die nur dem Genuß der künstlerisch Empfindenden oder den derben Belustigungen der Menge dienten. Frans Hals und Rembrandt wußten die monumentale Wucht des großen Stils in ihren Schilderungen ernsten, kraftvollen Bürgertums nicht minder eindringlich zu veranschaulichen wie Rubens und van Dyck in ihren Altarbildern, die, von Weihrauchdünsten umwallt, die Menge der Gläubigen in selige Verzückung, in religiösen Rausch versetzten, und die vlämischen Bauern auf den Bildern von Teniers sind nicht weniger lustig, ausgelassen und gelegentlich auch unflätig („vlämisch") wie auf denen der holländischen Bauernmaler.



Abb. 630. Molière. Büste von J. A. Houdon.



Abb. 631. Voltaire. Büste von J. A. Houdon. Im Louvre zu Paris.

a. Peter Paul Rubens und seine Schule.

Der Großmeister der vlämischen Malerei ist in der Kunstgeschichte das erste Beispiel eines Künstlers von internationaler Bedeutung im modernen Sinne des Wortes. In Siegen im Nassauischen, also auf deutschem Boden, wohin sich sein Vater, ein Schöffe der Stadt Antwerpen, aus politischen Rücksichten geflüchtet hatte, am 18. Juni 1577 geboren, hat Rubens seine Erziehung in der



Abb. 632. Das Rathaus (jetzige Kgl. Palais) in Amsterdam. Von Jakob van Campen.

Jesuitenschule in Köln genossen und, seit 1589 mit seiner Mutter wieder in Antwerpen ansässig, ist er dort von 1591 bis 1598 Schüler des Landschaftsmalers Tobias Verhaegt, des Adam van Noort und des Otto van Veen gewesen. In den beiden ersteren verkörperte sich noch die Überlieferung der heimischen Schule, in ihrer derben Kunst sowohl wie in ihrer noch derberen Sitte, und darum fand der zarter besaitete Rubens bei dem humanistisch gebildeten Otto van Veen eine viel höhere Befriedigung, obwohl dieser als Künstler die kraftlose Richtung des italienischen Stils vertrat. Die Bildungskeime, die Rubens bei seinem dritten Lehrer aufgenommen, entwickelten sich zu schönster Blüte; in seiner Kunst wurde Rubens aber ein ganz anderer, nachdem er vom Mai 1600 bis zum Oktober 1608 in Italien gelebt hatte, nicht allein, wie es jetzt üblich ist, als Empfangender, sondern von vornherein schöpferisch thätig, seitdem ihn nach kurzem Aufenthalt in Venedig der Herzog von Mantua als Hofmaler in seinen Dienst genommen hatte. Obwohl während eines großen Teils dieser Zeit an Mantua gefesselt, hat er doch mehrere Male längeren Aufenthalt in Rom genommen und dort auch Altarwerke ausgeführt, von denen sich noch eines, männliche und weibliche Heilige in Verehrung vor einem Bilde der Maria mit dem Kinde in einer Engelsglorie, an seinem ursprünglichen Orte, in der Kirche Sa. Maria in Vallicella befindet. Im Auftrage seines Herzogs hat er eine Reise nach Spanien an den Königshof gemacht, und auch in Italien selbst hat er im Gefolge seines Herrn Florenz, Mailand und besonders Genua besucht, wo er sich Gönner erwarb, die ihm auch in seinem späteren Leben noch geneigt blieben und mit Aufträgen bedachten.



Abb. 633. Rubens und seine Gattin Isabella Brant. Von P. P. Rubens. In der alten Pinakothek zu München.

Nur widerwillig verließ er Italien, durch den Tod seiner Mutter heimberufen; aber trotz seines festen Entschlusses, sobald als möglich wieder nach Italien zurückzukehren, war das Schicksal stärker als sein Wille. Von dem Statthalterpaar der Niederlande, dem Erzherzog Albrecht und seiner Gemahlin Isabella, mit Aufträgen und Gnadenbeweisen ausgezeichnet, wurde er noch bald durch eine stärkere Fessel in seiner Heimat festgehalten, indem er sich 1609 mit Isabella Brant vermählte, die



Abb. 634. Die Kreuzabnahme. Von P. P. Rubens. In der Kathedrale zu Antwerpen.

ihm bis zu ihrem Tode (1626) in glücklicher, friedvoller Ehe verbunden blieb. Ihre Züge, die er, wohl zum erstenmale, in dem berühmten Doppelbildnis in der Münchener Pinakothek wiedergegeben hat, das ihn und seine junge Gattin in strahlendem Glück unter einer Geißblattlaube darstellt (Abb. 633), blicken uns seit dieser Zeit bis zum Ende der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts fast aus allen Bildern des Künstlers entgegen, aus den Köpfen zahlreicher Madonnen und anderer weiblichen Heiligen, bis mit dem Anfang der dreißiger Jahre, nachdem er eine zweite Ehe mit der sechzehnjährigen Helena Fourment eingegangen, ein neues Schönheitsideal in den Kreis seiner Kunst trat.

Bis 1621 ununterbrochen in Antwerpen thätig, machte er 1621 eine Reise nach Paris, wohin ihn die Königin Maria von Medicis berufen hatte, um eine Galerie in ihrem neu erbauten Luxemburg-Palast mit Gemälden auszuschmücken, die ihr Leben und das ihres Gatten Heinrichs IV. verherrlichen sollten. Rubens kam nicht bloß als Maler, sondern auch als Diplomat, da ihn seine Gönnerin, die nach dem Tode ihres Gemahls allein die Regentschaft der spanischen Niederlande führende Erzherzogin Isabella, auch mit diplomatischen Sendungen betraute, die er bald mit solchem Geschick und Erfolg auszuführen lernte, daß er selbst seiner Rolle als diplomatischer Agent lange Zeit mehr Wichtigkeit beimaß als der Ausübung seiner Kunst. Freilich schwebte ihm ein hohes Ziel vor, die endliche Herbeiführung des Friedens zwischen Spanien, Frankreich, England und Holland, nach dem sich sein engeres Vaterland ganz besonders sehnte. Durch weitere Reisen nach Paris, Madrid, Holland und London hat er dieses Ziel auch erreicht, und die Anerkennung, die ihm Philipp IV. von Spanien und König



Abb. 635. Die Löwenjagd. Von P. P. Rubens. In der alten Pinakothek zu München.



Abb. 636. Die Amazonenschlacht. Von P. P. Rubens. In der alten Pinakothek zu München.

Karl I. von England zollten, indem sie ihm Ehrentitel und Würden verliehen, hat nicht bloß dem Maler, sondern auch dem Diplomaten gegolten.

Von 1630 bis zu seinem am 30. Mai 1640 erfolgten Tode hat Rubens teils in Antwerpen, teils auf seinem Landgute bei Mecheln ein fried- und freudvolles Leben im warmen Scheine seines Familienglückes geführt, das nur durch die Anfälle der Gicht getrübt wurde, der er auch erlag, ohne daß seine Kunst die geringste Abnahme ihrer Kraft gezeigt hat. Mit klassischer Bildung gesättigt, an allen Wissenschaften, selbst den theologischen, lebhaften Anteil nehmend, hat Rubens mit hervorragenden Gelehrten und Forschern einen eifrigen Briefwechsel geführt, in dem er sich immer fachkundig und urteilsfähig erwies. Einschließlich seiner diplomatischen Korrespondenz schätzt man die Zahl der Briefe, die er in einer



Abb. 637. Das Urteil des Paris. Von P. P. Rubens. In der Nationalgalerie zu London.

sonst keineswegs sehr schreibseligen Zeit geschrieben hat, auf sechstausend, von denen freilich nur ein kleiner Teil übrig geblieben ist. Rechnet man dazu etwa viertausend Bilder, die er teils selbst gemalt hat, teils nach seinen Skizzen von Schülern hat ausführen lassen, so hat dieser Künstler ein Lebenswerk vollbracht, das an Umfang in der Geschichte der Kunst einzig ist und auch an Vielseitigkeit, Kraft und Tiefe im einzelnen Schöpfungen aufzuweisen hat, die in gleichem Range mit denen der Großmeister der italienischen Kunst und seines jüngeren Zeitgenossen Rembrandt stehen.

Auf das höchste gespannt war Rubens nach Italien gekommen, und da er von der Natur mit einem feurigen, ungestümen Temperament ausgestattet war, ist es begreiflich, daß das Leidenschaftliche, das Dramatische und Gewaltsame dem Jüngling mehr imponierte als die ruhige Schönheit der italienischen Kunst. In Venedig wirkte Tintoretto viel stärker und nachhaltiger auf ihn ein als Tizian und Paul Veronese. In Mantua wurde Giulio Romano sein Vorbild, und als er endlich nach Rom kam, wurden alle früheren Eindrücke durch Michelangelo und Caravaggio verdunkelt. Letzterer gewann sogar eine Zeit lang die Oberhand in dem Schaffen des jungen vlämischen Künstlers, und er herrscht auch in seinem ersten, in der Heimat gemalten Hauptwerk, der Kreuzesaufrichtung (in der Kathedrale zu Antwerpen), vor. Aber bald gewann Rubens die Ruhe, die ihn die gewonnenen Eindrücke verarbeiten lehrte und ihm die Entwickelung seiner eigenen Kräfte über das Erlernte und Zusammenstudierte hinaus gestattete. Jetzt erwachten nach und nach die Erinnerungen an andere italienische Künstler, an Leonardo, Paul Veronese, Correggio, und bald trat dieser, bald jener Zug in den Vordergrund. Der eigentliche „Rubensstil" in voller Entwickelung tritt uns zum erstenmale in der berühmten, 1612 gemalten Kreuzabnahme (in der Kathedrale zu Antwerpen, Abb. 634) entgegen, in der monumentalen Größe und Geschlossenheit der Komposition, in der Tiefe der Empfindung oder der An-



Abb. 638. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Von P. P. Rubens. Im Museum zu Antwerpen.



Abb. 639. Der heilige Ignatius, die Besessenen heilend. Von P. P. Rubens. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.



Abb. 640. Die Himmelfahrt Mariä. Von P. P. Rubens. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.

teilnahme, die alle Gestalten durchdringt, in der stimmungsvolle Wehmut und Trauer wiederspiegelnden Kraft des Kolorits und in der bei voller Wahrheitsliebe doch ideal gesteigerten Bildung der Gestalten. „Schön wie eine abgeschnittene Blume" hat ein poetisch empfindender Kunsthistoriker den langsam herabgleitenden Leib des Heilandes genannt.

Das Dramatische, das leidenschaftlich Bewegte stand damals im Vordergrunde von Rubens' Kunst. Nicht umsonst hatte er ein Bruchstück aus Leonardos Karton zur Schlacht bei Anghiari kopiert. Aus diesem Studium sind die zahlreichen Jagdbilder und Schlachten erwachsen, die er in der Zeit von 1610—1620 gemalt hat. Die berühmtesten und wohl auch künstlerisch vollendetsten, die beiden Prachtstücke der Münchner Pinakothek: die Löwenjagd (Abb. 635) und die Amazonenschlacht (Abb. 636), der kühnste Reiterkampf auf einer Brücke, der jemals gemalt worden ist, sind an Kraft dramatischer Erfindung, in der Schilderung wildester Leidenschaften und wütendsten Ungestüms niemals übertroffen worden. Ein Maler, der ein solches Getümmel von stürzenden menschlichen Körpern und sich überschlagenden Pferdeleibern malen konnte, durfte es auch wagen, mit Michelangelo in der Darstellung des jüngsten Gerichts und verwandter Szenen zu wetteifern, und er ist denn auch wirklich der einzige, der wenigstens in der Ausbeutung des dramatischen Moments dem Italiener nahe gekommen ist. Als Kolorist war ihm Rubens weit überlegen. Das zeigt sich weniger in dem großen jüngsten Gericht in der Münchener Pinakothek, das nach seiner Komposition von Schülern ausgeführt worden ist, als in der kleinen Darstellung des gleichen Gegenstandes in derselben Sammlung, einem Meisterwerk in der koloristischen Stimmung wie im Kontrast der Lichtwirkungen. Diesem Werke fast ebenbürtig ist der gleichfalls in München befindliche Sturz der abgefallenen Engel, die der heilige Michael in die Tiefe schleudert. Neben Michelangelo hat kein anderer Maler soviel Wissenschaft des menschlichen Körpers und zugleich soviel Kraft besessen, von der Höhe herabstürzende Menschen in den verwegensten Verkürzungen und Verschlingungen darzustellen wie Rubens.

Diese souveräne Kenntnis des menschlichen Körpers reizte ihn auch ganz besonders zu Schilderungen aus der griechisch-römischen Mythologie, mit denen er nicht bloß seine eigenen Neigungen, sondern ganz besonders die seiner vornehmen Auftraggeber befriedigte. Seine gelehrte Bildung befähigte ihn nicht nur, die griechischen und römischen Schriftsteller in der Ursprache zu lesen, sondern er vermochte sich auch mit Gewandtheit in der lateinischen Sprache schriftlich und mündlich auszudrücken. Seine mythologischen Gestalten gehen auch, wie die Michelangelos, über das menschliche Maß hinaus; aber sein Ideal liegt auf einer anderen Seite.



Abb. 641. Rubens' älteste Söhne. Von P. P. Rubens. In der Liechtensteinischen Galerie zu Wien.

Er liebt das Massige und Derbe und schwelgt in der Entfaltung üppiger Fleischesfülle, die ihn um so mehr reizte, je mehr sich sein künstlerischer Sinn dem rein Koloristischen zuneigte. Rubens' Vorliebe für die „kolossalen Massen edler Weiblichkeit" übt auf manche Kunstfreunde eher eine abstoßende als anziehende Wirkung aus, namentlich auf solchen Bildern, auf denen der Künstler, ohne jede Rücksicht auf peinliche Empfindungen nur dem Ungestüm seines Temperaments folgend, Bacchanale mit echt antiker Unbefangenheit geschildert hat. Malerisch hat er aber auch auf diesen Bildern Großes geleistet, das Schönste vielleicht in dem um 1620 gemalten Raube der Töchter des Leukippos durch Kastor und Pollux in der Münchener Pinakothek, in der um dieselbe Zeit entstandenen Heimkehr des trunkenen Silen von einem Bacchanal in der Berliner Galerie und in der herrlichen Einzelgestalt der an den Felsen geschmiedeten Andromeda in derselben Sammlung, die, in der letzten Zeit des Meisters gemalt, die Züge seiner zweiten Gattin, der jugendlichen Helena Fourment trägt. In dieser letzten Zeit befleißigte sich der Künstler in der Bildung seiner Gestalten, besonders der mythologischen, einer größeren Mäßigung. Er war mit dem Alter bequemer geworden und statt der riesenhaften Leinwandflächen, auf denen sich seine Phantasie und seine gewaltige Schaffenskraft zwanzig Jahre lang getummelt hatte, bevorzugte er, wenn er ohne Auftrag, ganz aus eigenem Antrieb malen konnte, ein kleines Format, das ganz besonders seinen mythologischen Darstellungen zu gute gekommen ist. Eine Probe dieser Gattung kleiner mythologischer Bilder besitzt die Dresdener Galerie in dem den schlafenden Argus überraschenden Merkur (um 1635). Aber auch in Bildern größeren Umfangs, wie z. B. in der Befreiung der Andromeda durch Perseus und der Gruppe der drei Grazien im Pradomuseum zu Madrid, in dem herrlichen Venusfest, einem Tanz von Hunderten von Nymphen, Satyrn und Amoretten vor einer Statue der Liebesgöttin, in der kaiserlichen Galerie zu Wien und in dem Parisurteil in der Nationalgalerie zu London (Abb. 637) hat Rubens gezeigt, wie zuletzt das Übermaß seiner Formenfülle durch ein vornehmes Schönheitsgefühl geläutert und geadelt worden war.



Abb. 642. Die heilige Cäcilie. Von P. P. Rubens. Im Kgl. Museum zu Berlin.

In Rubens' mittlere Zeit, nachdem die mit starken Kontrasten arbeitende, auf einen dunklen Gesamtton gestimmte Malweise, die er von Caravaggio angenommen, einer gleichmäßigeren, immer mehr nach voller Licht- und Lokalfarbenwirkung strebenden koloristischen Behandlung gewichen war, fällt der größte Teil seiner umfangreichen Altarwerke und seiner Bilderreihen religiösen und geschichtlichen Inhalts. In dieser Zeit entstanden nächst der Kreuzabnahme verschiedene Darstellungen der Anbetung der Könige (Abb. 638), eines Gegenstandes, der Rubens besonders gereizt hat, weil er dabei in der Entfaltung weltlichen Pompes die leuchtende Kraft seines Kolorits am schönsten zeigen konnte, im sichtlichen Wetteifer mit Paul Veronese, dann der Altar mit dem ungläubigen, die Wundennarben Christi betastenden Thomas im Museum zu Antwerpen, der ebendort befindliche Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern, berühmt unter dem Namen „Der Lanzenstich" (le coup de lance), das große Triptychon mit dem wunderbaren Fischzug in der Notre-Dame-Kirche zu Mecheln und die großartige Bilderreihe, die Rubens unter Beihilfe von Schülern 1619—1621 für die Jesuitenkirche in Antwerpen ausführte. 36 mehr dekorative Bilder, die die Decken der Seitenschiffe der Kirche schmückten, sind 1718 bei einem Brande der Kirche zu Grunde gegangen, während die drei Haupt-



Abb. 643. Bildnis einer jungen Frau (der sogenannte „Strohhut"). Von P. P. Rubens. In der Nationalgalerie zu London.



Abb. 644. Mittelbild des Ildefonso-Altars. Von P. P. Rubens. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.

bilder, die auf den Altären standen, gerettet wurden. Sie wurden später nach Wien verkauft, wo sie sich jetzt in der kaiserlichen Galerie befinden. Auf dem Hochaltar stand das Bild, das den Stifter des Jesuitenordens, den heiligen Ignatius von Loyola, als Wunderthäter feiert, wie er durch die Austreibung der Teufel Besessene heilt (Abb. 639). In diesem Bilde und in seinem Seitenstück, dem heiligen Franz Xaver, der in Indien predigt und ebenfalls Wunder thut, hat Rubens die feurigste Verherrlichung der durch die Begründung des Jesuitenordens wieder zu unbeschränkter Macht gelangten katholischen Kirche geschaffen, freilich immer darauf bedacht, seinen künstlerischen Ruhm zu wahren und zu mehren, auf dem ersten Bilde namentlich durch die meisterhafte Schilderung der Besessenen, die sich in konvulsivischen Zuckungen auf dem Erdboden wälzen oder sich den Händen ihrer Bändiger zu entreißen suchen. Von starkem dramatischen Leben erfüllt, aber friedvoller und idyllischer in dem Gesamteindruck ist das dritte dieser Altarbilder, die Himmelfahrt Mariä (Abb. 640), ein Gegenstand, den Rubens ebenfalls oft behandelt hat, sichtlich im Wetteifer mit Tizians berühmter „Assunta" und immer bestrebt, neue Motive zu finden. In der Kathedrale zu Antwerpen und im Louvre zu Paris befinden sich zwei besonders schöne Darstellungen der Himmelfahrt, eine dritte in der Kunstakademie zu Düsseldorf, die dort als einzige Erinnerung an die nach München überführte Düsseldorfer Galerie verblieben ist.

Unter den Geschichtsbildern, die Rubens in der mittleren Zeit seines Schaffens gemalt hat, steht die Reihe von 21 Bildern aus dem Leben der Maria von Medicis (jetzt im Louvre zu Paris) wegen ihres Umfanges und ihrer gewaltigen, zum größten Teil freilich von Schülern bestrittenen Arbeitsleistung obenan. Für uns sind diese Bilder unter allen Schöpfungen des Meisters die am wenigsten erfreulichen, weil sie Mythologisches, Allegorisches und real Geschichtliches nach dem Geschmack der Zeit zwar vortrefflich, nach unserem Geschmack aber mit unerträglichem, schwülstigem Pathos mischen. Was Rubens wirklich als Geschichtsmaler großen Stils leisten konnte, hat er in den sechs Gemälden aus der Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus (in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien) gezeigt. In diesen Bildern lebt und waltet das tragische Pathos, die Kühnheit genialer Anschauung, mit denen Shakespeare, den man mit Recht mit Rubens verglichen, seine Römerdramen durchdrungen hat.

Am Ende dieser Epoche in Rubens' Schaffen steht das Doppelbildnis seiner beiden Söhne (ebenfalls in der Galerie Liechtenstein, Abb. 641), die der Künstler gemalt zu haben scheint, als ihm der Tod die Gattin entrissen und er sich zu der großen diplomatischen Reise anschickte, die ihn drei Jahre lang von Antwerpen fern hielt. Seine Kunst nahm durch diese Reise, die ihn zunächst nach Madrid führte, wo er fast zwei Jahre blieb, einen neuen Aufschwung. In Madrid lernte er erst Tizian aus den zahlreichen Meisterwerken, die die spanischen Könige erworben hatten, richtig kennen und würdigen, und durch Kopieren dieser Werke drang er so tief in den malerischen Stil Tizians ein, daß er ihn mit dem seinigen verschmolz und erst dadurch zu jener köstlichen koloristischen Ausdrucksweise gelangte, die das letzte



Abb. 645. Joseph im Brunnen. Von Adam Elsheimer. In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 646. Landschaft mit dem Regenbogen. Von P. P. Rubens. In der alten Pinakothek zu München.

Jahrzehnt seines Schaffens beherrscht. Die Härten und Schärfen der Zeichnung und Modellierung wurden mit einem forbigen Schimmer, mit einem Dunst umwoben, der die Umrisse weniger plastisch hervortreten ließ. Statt der ernsten, breit hingestrichenen Lokalfarben ergoß sich jetzt ein wahres Bouquet durch Licht und Helldunkel abgetönter Farbennüaneen über jedes Bild. Jetzt erst hatte Rubens als Maler die höchste Vollendung gefunden, der die von Italien beeinflußte Kunst überhaupt noch söhig war.

Auch in dieser Zeit, wo ihn sein neues Familienglück mehr zu ruhigem Genuß des Lebens und demgemäß auch zur Darstellung idyllischen Seins geneigter machte, hat Rubens noch eine Reihe von großen Bildern geschaffen, auf denen das Dramatische, das leidenschaftlich Erregte und Tragische in den Vordergrund tritt. Die Kreuztragung Christi im Museum zu Brüssel, der bethlehemitische Kindermord in München und die Kreuzigung Petri in der Peterskirche in Köln, Rubens' letztes Altarbild, sind die künstlerisch hervorragendsten dieser Bilder. Sein Herz hing aber nicht mehr so stark an diesen großen Aufgaben wie früher. Seine junge Frau, die ihm erblühenden Kinder, die Verwandtschaft und vor allen Dingen das Landleben auf seinem Gute, auf dem er die Sommermonote verbrachte, hatten ihm eine ganz neue Welt des Schaffens eröffnet. Er konnte sich in der Schilderung der Reize seiner jungen Frau nicht genug thun. Allein oder mit einem Kindlein auf dem Schoß oder mit ihm und einem Kinde zusammen hat er sie immer wieder porträtiert, aber immer in onderer Auffassung, in prächtigen Kleidern und kostbarem Schmuck, den der „Fürst unter den Malern" sich leisten konnte. Als frei denkender Künstler hat er seinen Heiligen ebensogut die Züge seiner Gattin gegeben (ein schönes Zeugnis davon ist die heilige Cäcilie in Berlin, Abb. 642), wie seinen heidnischen Göttinnen und Nymphen, und einmol hot er es auch gewagt, die Körperschönheit seiner Frau, nur halb mit einem Sammtpelz verhüllt, zu malen. Das unter dem Romen „Das Pelzchen" berühmte Bild ist, trotzdem doß es die Witwe sorgfältig gehütet hat, später



Abb. 647. Vlämische Kirmes. Von P. P Rubens. Im Louvre zu Paris.



Abb. 648. Der Liebesgarten. Von P. P. Rubens. Im Pradomuseum zu Madrid.

nach Wien verkauft worden (jetzt in der kaiserlichen Galerie). Aus dem Kreise der Verwandten stammt auch das unter dem Namen „Chapeau de paille" (Strohhut) bekannt gewordene Bild einer jungen anmutigen Frau in der Londoner Nationalgalerie (Abb. 643), die aber nicht einen Hut von Stroh, sondern einen Filzhut mit Straußenfedern trägt. Auch als Bildnismaler hat Rubens Großes geleistet, innerhalb seines Stils, der immer auf das Repräsentative oder, bei bürgerlichen Personen, auf das Schlichte und Gefällige gerichtet war. Wenn er Personen von geistiger Bedeutung vor sich hatte, ist er ihnen ebensowenig etwas schuldig geblieben wie Rembrandt, den man als Bildnismaler höher einzuschätzen pflegt, obwohl man keineswegs weiß, wieviel er in seine Bildnisse hineingetragen hat und wieviel ihm die Originale wirklich geboten haben. In dem Bildnis des Rechtsgelehrten van Thulden in der Münchener Pinakothek hat Rubens sogar ein Werk geschaffen, das sich neben den vollkommensten Meisterwerken objektiver Bildnismalerei behauptet.

Unter den Gemälden großen Stils, die Rubens im letzten Jahrzehnt seines Lebens ausgeführt, müssen noch das in seiner Grabkapelle in der St. Jakobskirche zu Antwerpen aufgestellte Bild, das die thronende Madonna mit dem heiligen Georg, dem der Künstler seine eigenen Züge verliehen, und anderen männlichen und weiblichen Heiligen darstellt, seine reichste und glänzendste malerische Schöpfung, und der im Auftrage der Erzherzogin Isabella gemalte Ildefonsoaltar in der kaiserlichen Galerie zu Wien genannt werden, der in der Mitte den heiligen Ildefonso, wie er aus den Händen der Madonna ein Meßgewand empfängt, und auf den Flügeln die



Abb. 649. Schweinshetze. Von Frans Snyders. In der alten Pinakothek zu München.

wahrhaft monumental aufgefaßten Bildnisse des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin mit ihren Schutzheiligen zeigt (Abb. 644).


Abb. 650. Stilleben mit einer Dame. Von Frans Snyders.

Seitdem Rubens alljährlich in stiller Zurückgezogenheit den Sommer auf seinem schloßartigen Landsitze Steen bei Mecheln zubrachte, wuchs seine Freude an der Natur und am Leben der Landleute von Jahr zu Jahr. Schon während seines Aufenthalts in Italien hatte er mit Eifer die südliche Natur studiert. Das eigentliche Verständnis für die Natur überhaupt, für die naive Anschauung und intime Auffassung der Landschaft und für die in ihr ruhenden malerischen Reize hatte ihm dort ein deutscher Maler, Adam Elsheimer (geboren 1578 in Frankfurt a. M.) eröffnet, der seit 1600 in Rom lebte und dort auch 1620 starb. Er war der einzige deutsche Maler jenes Zeitraums, der sich inmitten einer allgemeinen Verflachung und Verwilderung des künstlerischen Sinnes noch eine echt deutsche gemütvolle Auffassung und eine volle Unbefangenheit im Anblick der Natur bewahrt hatte und beides auch behielt, als er kleine, mit äußerster Sorgfalt durchgeführte Landschaften mit biblischen und mythologischen Szenen nach Motiven aus der Umgebung Roms malte, die wegen ihres starken koloristischen Gefühls und wegen der Feinheit ihrer Details den ungeteilten Beifall aller dort lebenden Künstler fanden (Abb. 645). Diese Bilder übten einen starken Einfluß auf die spätere Entwickelung der holländischen Landschaftsmalerei, und auch Rubens hat ihren Einfluß empfunden, wenn er auch die Elemente, die er aus Elsheimers Kunst in die seinige aufnahm, mit gewaltiger Hand umformte. Nach seinen römischen Skizzen und Erinnerungen hat er im letzten Jahrzehnt seines Lebens römische Landschaften mit Ruinen gemalt, aber auch freie landschaftliche Kompositionen geschaffen, die er mit Figuren und Szenen aus der griechischen Sage belebte, die mit dem Charakter und der Stimmung der Landschaften im Einklang standen. So sehen wir einmal in einer solchen ideal gestimmten Landschaft, die in ihrer Auffassung ganz den früher erwähnten „historischen" oder „stilisierten" Landschaften entspricht, die erste Begegnung des Odysseus mit der Nausikaa (im Palazzo Pitti zu Florenz), ein anderes Mal in einer düsteren Waldlandschaft die Jagd des Meleager und der Atalanta (im Museum zu Madrid), und auf einem dritten Bilde dieser Art ist das greise Ehepaar Philemon und Baucis auf einer Anhöhe mit Jupiter und Merkur dargestellt, während sich auf einen Wink des ersteren die Schleusen des Himmels öffnen und Wasserfluten auf das ungastliche Land herabstürzen (in der kaiserlichen Galerie zu Wien). Und dieser selbe Künstler, der den gewaltigsten Aufruhr der Natur mit großartiger dramatischer Kraft zu schildern wußte, traf ebenso glücklich den idyllischen Ton, wenn er in der Umgebung seines Gutes eine Heuernte, eine Viehweide oder die Heimkehr der Landleute vom Felde nach einem erfrischenden Gewitterregen schilderte (die Landschaft mit dem Regenbogen in der Münchener Pinakothek, Abb. 646). Das Landvolk ist dabei ebenso einfach und naturwahr geschildert wie die Landschaft selbst, nur daß die Figuren in der Kraft und Fülle ihrer körperlichen Erscheinung nach Rubens' Art etwas über die Wirklichkeit hinaus gesteigert sind. Einmal hat er auch die Bauern bei ihren derben Belustigungen aufgesucht, bei einer Kirmes, wo die vlämische Lustigkeit bereits alle Bande frommer Scheu gesprengt und in bacchantische Lust übergeschlagen ist (im Louvre zu Paris, Abb. 647). Wenn Rubens sich einmal eine solche Aufgabe stellte, so legte er auch die ganze Kraft seines ungestümen Temperaments hinein, und so ist diese Kirmes für alle vlämischen und holländischen Bauernmaler ein Vorbild geworden, das allen zusammen, Teniers, Brauwer, Ostade, Jan Steen und wie sie sonst heißen, unerreichbar geblieben ist. Dieses unvergleichliche Werk, in dem die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen und die unübersehbare Lebensfülle auf gleicher Höhe mit der malerischen Ausführung stehen, ist um dieselbe Zeit entstanden, wo Rubens in seinem Schlosse die vornehmste Gesellschaft seiner Zeit empfing,


Abb. 651. Kardinal Bentivoglio.
Von A. van Dyck. Im Palazzo Pitti zu Florenz.



Abb. 652. Beweinung des Leichnams Christi. Von A. van Dyck. Im Museum zu Antwerpen.

und auch diesen Festen, die die feinste höfische Sitte adelt, hat er mehrere Denkmäler gesetzt, besonders in den sogenannten „Liebesgärten“ (ein Hauptexemplar im Museum zu Madrid, Abb. 648, eine Werkstattwiederholung in der Dresdener Galerie), die die Vorbilder zu Watteaus galanten Festen geworden sind.

Mit diesem Überblick ist der gewaltige Umfang von Rubens' künstlerischer Thätigkeit noch nicht erschöpft. Er hat große dekorative Bilder für festliche Gelegenheiten, z. B. für den Einzug des neuen Statthalters Erzherzog Ferdinand in Antwerpen (1635), in wenigen Tagen improvisiert, er hat Vorbilder für Wandteppiche geschaffen und eine ganze Schule von Kupferstechern, die seine Bilder vervielfältigten, herangezogen und geleitet. Er hat nach den Modellen, die ihm nach und nach in seiner eigenen Familie heranwuchsen, zahlreiche Kinderbilder gemalt, und die Bilder befreundeter Landschafts- und Stilllebenmaler hat er mit Figuren belebt, die den Erfindungen der anderen erst die künstlerische Weihe gaben. Am liebsten hat er mit seinem Gevatter Jan Breughel, dem „Sammtbreughel“, zusammengearbeitet, und diesem Zusammenwirken ist ein so herrliches Werk entsprossen, wie der von elf schwebenden Engelkindern gehaltene Blumenkranz, der ein Madonnenbild umgiebt, in der Münchener Pinakothek. Von seinen übrigen Mitarbeitern zog er besonders gern seine Altersgenossen Frans Snyders (1579—1657) und Jan Wildens (1586—1653) heran. Ersterer war ein Schüler des älteren Pieter Breughel und des Hendrik van Balen gewesen, hatte sich aber schließlich ganz und gar Rubens' Einfluß hingegeben, unter dem er sich zum größten Tier- und Jagdmaler der Schule (Abb. 649), aber auch zu einem hervorragenden Stilllebenmaler ausbildete, dessen reich mit Wildbret, Fischen, Früchten und anderen Leckerbissen besetzte Tafeln und Küchentische mit Damen, Köchen und Köchinnen, Bauern und Bäuerinnen, Affen und Hunden zu den glänzendsten koloristischen Schöpfungen der Schule gehören (Abb. 650). Ein Prachtstück von ihm ist die Diana auf der Hirschjagd im Berliner Museum. Rubens hat die wild dahinstürmende, göttliche Jägerin und drei andere Figuren des Jagdgefolges, Snyders den Hirsch und die Hunde und Jan Wildens die Landschaft gemalt. Auch Wildens hatte bei einem Maler des alten Stils gelernt und war erst durch Rubens zu einer freien und größeren Auffassung der Natur geführt worden.

Neben diesen älteren Mitarbeitern hat Rubens noch eine große Zahl von Schülern im eigentlichen Sinne herangebildet, von denen sich einige einen geachteten Namen und, nach Rubens' Tode, auch eine gewisse künstlerische Stellung erworben haben, besonders Abraham van Diepenbeeck, Erasmus Quellinus, Cornelis Schut und Theodor van Thulden. Von wirklich genialer Begabung war aber nur einer unter dieser Schülerschar, und dieser eine hat sich auch neben Rubens behauptet, weil seine Begabung auf einem Gebiete lag, das für Rubens nur eines neben vielen war.



Abb. 653. Die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht. Von A. van Dyck. In der alten Pinakothek zu München.

Anthonis van Dyck, der am 22. März 1599 als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns in Antwerpen geboren worden war, hatte seine Lehrzeit bei Hendrik van Balen, einem untergeordneten Maler, der Landschaften und Stillleben anderer Künstler mit glatt gemalten Figürchen belebte, durchgemacht und war schon 1618 Freimeister der Lucasgilde geworden, also zur unabhängigen Ausübung seiner Kunst berechtigt, als ihn sein Ehrgeiz trieb, in Rubens' Werkstatt als Gehilfe einzutreten, um das malerische Handwerk dieses Großmeisters von Grund aus kennen

zu lernen. Sein glühender Eifer verhalf ihm bald dazu, und Rubens zog ihn auch, im Bewußtsein seiner eigenen Kraft von Eifersucht frei, zu allen großen und wichtigen Arbeiten heran. Er mußte sogar bisweilen den Eifer seines genialen Schülers zügeln, machte sich aber im übrigen diese außergewöhnliche Kraft nach Möglichkeit zu Nutze. Anton van Dyck war bald seiner Fähigkeiten bewußt geworden. Schon 1620 machte er einen kurzen Ausflug nach England, und 1623 verließ er Antwerpen, um, nach dem Vorbilde seines Meisters, sein Glück in Italien zu versuchen. Er dachte dabei vorzugsweise an die Bildnismalerei, die seinem nervösen, mehr für ein Einzelwesen als für große Massen interessierten Temperament besonders sympathisch war. In Rubens' Werkstatt hat er zwar auch religiöse Bilder gemalt, wie z. B. eine Kreuztragung in der Paulskirche zu Antwerpen und drei große, jetzt im Berliner Museum befindliche Altarbilder: die Verspottung Christi, die Ausgießung des heiligen Geistes und die beiden Johannes; aber diese Bilder verraten nur das Bestreben eines ungestümen Jünglings, Rubens' Stil durch ein stärkeres, aber auch hohleres Pathos zu überbieten, seine Formensprache und seine koloristische Ausdrucksweise zu übertreiben. Auch später hat er noch weiter versucht, in Altarbildern großen Stils mit Rubens zu wetteifern, aber mit demselben geringen Erfolge. Selbst in so umfangreichen, mit sichtlicher Anstrengung durchgeführten Werken wie der Kreuzesaufrichtung in der Kirche zu Courtray und den beiden Kreuzigungen Christi in der Kirche zu Dendermonde und der Kathedrale zu Mecheln erscheint er immer nur als Rubens' schwächerer Nachfolger. Dagegen gelang ihm in religiösen Bildern überaus glücklich die Schilderung idyllischer Zustände und gehaltenen, in gottergebene Trauer aufgelösten Schmerzes.



Abb. 654. Maria Luisa de' Tassis. Von A. van Dyck. In der fürstlich Liechtensteinischen Galerie zu Wien.

In Italien war Genua die erste Station van Dycks, der dort, durch vlämische Künstler eingeführt, mehr aber noch durch seine liebenswürdige, anziehende Persönlichkeit und durch die schnelle Handhabung seiner Kunst unterstützt, bald der bevorzugte Bildnismaler der Aristokratie wurde. Nach der Überlieferung soll er mancher vornehmen Dame sogar gefährlich geworden sein; aber die Ehemänner scheinen die Tändeleien des jungen vlämischen Künstlers nicht ernst genommen zu haben, da sie sich ebenso oft und gern porträtieren ließen wie ihre schöneren Hälften. Bei seiner raschen Empfänglichkeit für neue Eindrücke hatte sich van Dyck schnell in die neue Atmosphäre eingelebt und durch das Studium Tizians hatte er die künstlerischen Ausdrucksmittel gefunden, um die mit Anmut gepaarte Grandezza der genuesischen Nobili richtig zu erfassen. Obwohl ein großer Teil der von van Dyck in Genua gemalten Bildnisse nach England und neuerdings auch nach Deutschland gekommen ist — zwei besonders groß und tief aufgefaßte Bildnisse eines greisen Ehepaares sind 1901 für das Berliner Museum erworben worden —, sind die Paläste Genuas noch reich an Bildnissen van Dycks, die ebenso wertvoll als kulturgeschichtliche Denkmäler einer kurzen Zeit höchsten Glanzes und höchster Machtentfaltung in der aristokratischen Republik am ligurischen Meere wie als Zeugnisse des schnellen Aufschwungs sind, den van Dycks eigentliche Kunst, die Bildnismalerei, unter dem Einflusse Tizians nahm. Gelegentlich hat er auch damals religiöse Bilder idyllischen Charakters, namentlich heilige Familien in anmutigen Landschaften, gemalt, von denen die heilige Familie mit der Engelrunde im Palazzo Pitti in Florenz ein besonders anziehendes Beispiel ist. Aber seine Hauptthätigkeit galt doch der Bildnismalerei, auch als er Genua einmal verließ, um Rom zu besuchen, wo er sich einige Monate aufhielt und u. a. das Bildnis des Kardinals Bentivoglio malte (Abb. 651), bei vornehmer Zurückhaltung doch ein Meisterwerk tiefgründiger



Abb. 655. Der Maler Frans Snyders und seine Gattin. Von A. van Dyck. In der Kgl. Galerie zu Kassel.

Charakteristik (im Palazzo Pitti zu Florenz). Auf seiner Reise durch Italien ist er auch nach Bologna und nach Venedig gekommen, wo er aber mehr studierte als produzierte. Das Hauptfeld seiner Thätigkeit blieb immer Genua, zeitweise auch später noch, nachdem er 1626 nach Antwerpen zurückgekehrt war, wo die äußeren Verhältnisse freilich nicht so günstig lagen.

An größeren Aufträgen fehlte es ihm nicht. In der Zeit bis 1632 entstanden jene schon erwähnten großen Altarbilder und die einfacheren, aber ungleich tiefer angelegten Darstellungen der Beweinung des Leichnams Christi durch die Seinen und die Engel des Herrn, von denen sich die schönsten Exemplare in den Museen zu Antwerpen (Abb. 652) und Berlin und in der Münchener Pinakothek befinden, alle in der Komposition voneinander abweichend, aber gleich ergreifend in der tragischen Grundstimmung, in der die Trauer der Engel, der Menschen und der Natur in sanften Akkorden zusammenklingt. Auf gleicher künstlerischer Höhe wie diese Apotheose des heiligsten Schmerzes stehen auch die noch deutlich den Einfluß Tizians zeigenden bußfertigen Sünder vor dem Christkinde im Schoße der Maria (im Louvre zu Paris, eine Wiederholung im Berliner Museum), eine herrliche Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht (Abb. 653), eine Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes und zwei Darstellungen des Martyriums des heiligen Sebastian, zwei koloristische Meisterwerke im Tizianischen Stil, sämtlich in der Münchener Pinakothek, und die beiden großartigen Altarbilder in der kaiserlichen Galerie zu Wien: die heilige Rosalia empfängt vom Jesuskinde einen Kranz (1629), das schönste Altarbild, das van Dyck überhaupt gemalt hat, und der Prämonstratensermönch Hermann Joseph vor der Madonna knieend (1630).

Weitaus größer war aber die Zahl der Bildnisse, die van Dyck in diesem Zeitraum gemalt hat. Er muß ebenso schnell in der Erfassung des richtigen psychologischen Moments, des springenden Punktes im Charakter und im Temperament eines Menschen wie in der Ausführung gewesen sein, die er damals, bei Bildnissen wenigstens, noch nicht Schülerhänden überließ. Denn unter den mehr als hundert Bildnissen, die er in diesen sechs Jahren gemalt hat, befindet sich kein eigentlich schwaches Stück, dagegen sehr viele, die zu den vollendetsten Meisterwerken der Bildnismalerei überhaupt gehören. Wie in Genua wurde er auch in Antwerpen und Brüssel schnell der beliebteste Bildnismaler der vornehmen Welt. Nach dem Beispiel der Statthalterin, der Erzherzogin Clara Eugenia, die van Dyck zumeist in ihrer klösterlichen Witwentracht gemalt hat, ließen sich Fürsten und vornehme Herren, die sich gelegentlich in Brüssel oder Antwerpen aufhielten, von ihm porträtieren. Er war damals noch nicht der galante Schmeichler, zu



Abb. 656. König Karl I. von England auf der Jagd. Von A. van Dyck. Im Louvre zu Paris.

dem er später, durch die Gunst des Hofes und der Aristokratie verwöhnt, in London wurde, und so dürfen Bildnisse wie das gerade durch schlichte Wahrheit ausgezeichnete des Herzogs Wilhelm von Pfalz-Neuburg mit seinem mächtigen Rüden (in der Münchener Pinakothek), das stolze Reiterbildnis des Marquis von Moncada, des Oberbefehlshabers der spanischen Truppen in den Niederlanden (im Louvre zu Paris), das des Herzogs von Croy in München und des Brüsseler Rathsadvokaten Justus van Meerstraeten in der Galerie zu Kassel den Anspruch auf den Wert geschichtlicher Urkunden erheben. Es ist unzweifelhaft, daß van Dyck das geistige Wesen dieser Männer völlig erschöpft, ihre äußere Erscheinung zu charaktervollstem Ausdruck gebracht hat. Aber sein Herz klopfte lebhafter und sein künstlerischer Ehrgeiz wurde feuriger, wenn er einer schönen Frau gegenüberstand, und darum ist auch ein weibliches Bildnis die Krone seiner in Antwerpen gemalten Porträts von Mitgliedern der höheren Stände, das der Frau Maria Luise von Tassis in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien (Abb. 654), gleich meisterhaft in der feinen, eine klare,



Abb. 657. Endymion Porter und Anton van Dyck. Doppelbildnis von A. van Dyck. Im Pradomuseum zu Madrid.

ruhige Seele wiederspiegelnden Charakteristik des Kopfes wie in der malerischen Behandlung der reichen, von den kostbarsten Spitzen und Juwelen gehobenen Tracht.

Dieser Maler, der allen Wünschen einer anspruchsvollen, genußfreudigen Aristokratie zu genügen verstand, wußte aber auch die volle Achtung seiner Kunstgenossen zu gewinnen. In diesen Jahren seines Antwerpener Aufenthaltes hat er auch, Rubens ausgenommen, der während dieser ganzen Zeit auf Reisen war, fast alle bekannten Maler, Bildhauer, Baukünstler und Musiker Antwerpens, allein oder mit ihren Frauen, porträtiert, und ihnen durfte er am allerwenigsten etwas vorflunkern, da sie genau solides Machwerk von hohler Phrase zu unterscheiden wußten. Einige Bildnisse der Münchener Pinakothek, das des Malers Jan de Wael mit seiner Gattin, die des Bildhauers Colyns de Nole und seiner Gattin, des Kupferstechers Jan Malery und des Organisten Heinrich Liberti, das des Genremalers David Ryckaert im Museum zu Madrid und vor allem das herrliche Doppelbildnis des mit van Dyck innig befreundeten Tiermalers Franz Snyders mit seiner Gattin in der Galerie zu Kassel (Abb. 655) zeigen, mit welchem Ernst und mit welcher Liebe van Dyck sein großes Können auch in den Dienst seiner Kunstgenossen stellte, die seine Arbeit gewiß entweder gar nicht bezahlten oder doch nur mit Werken ihrer Hand vergalten. Als van Dyck sah, wie die Reihe der von ihm gemalten, berühmten und bekannten Persönlichkeiten immer länger und bedeutungsvoller wurde, kam er auf den Gedanken, sie durch Kupferstecher vervielfältigen

zu lassen, und daraus entstand die berühmte „Ikonographie van Dycks“, die bis zu seinem Tode auf achtzig Blätter anwuchs, zu denen später noch fünfzehn von ihm selbst höchst geistreich ausgeführte Radierungen hinzukamen. In den letzten Ausgaben wuchs diese Ikonographie sogar auf 190 Blätter an.



Abb. 658. Das Dreikönigsfest. Von Jacob Jordaens. In der Kaiserlichen Galerie zu Wien.

Auf die Dauer genügten aber Antwerpen und Brüssel dem Ehrgeize van Dycks nicht. Er suchte nach einem weiteren Feld der Thätigkeit, und dieses bot sich ihm, als er zu Anfang des Jahres 1632, wahrscheinlich auf die Empfehlung eines englischen Kunstfreundes, des Lord von Arundel, nach London an den Hof König Karls I. berufen wurde, der bald an dem Wesen und der Kunst van Dycks so großen Gefallen fand, daß er ihn zu seinem Hofmaler mit hoher Besoldung ernannte und ihn schon im Juli 1633 zum Ritter schlug. Von 1634—1635 hielt sich van Dyck noch einmal, über ein Jahr lang, in den Niederlanden, besonders in Brüssel auf, anscheinend um ältere Verpflichtungen und sonstige geschäftliche Angelegenheiten zu erledigen. Die übrige Zeit hat er, von einer kurzen Reise nach Paris abgesehen, in London zugebracht, bis zu seinem Tode am 9. Dezember 1641. Daß dieser so früh eintrat, hat er zum großen Teile selbst verschuldet, da er seinem zarten Körper übergroße Anstrengungen zumutete und ihn auch durch Ausschweifungen zerrüttete, zu denen ihn das lustige Leben am englischen Königshofe verlockte.

Obwohl sich van Dyck in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens auch mit den Plänen zu großen geschichtlichen Darstellungen, wieder im Wetteifer mit Rubens, trug, ist er nicht zu ihrer Ausführung gekommen. Er war nur als Bildnismaler thätig, und diese Thätigkeit nahm bald solchen Umfang an, daß er seine Aufträge nur mit Hilfe von Schülern erledigen konnte. Er begnügte sich, in größter Hast eine Skizze des Antlitzes anzufertigen, die Ausführung überließ er aber seinen Schülern. Im Gegensatz zu seinem großen Vorgänger Holbein nahm er sich nicht einmal mehr die Mühe, die Hände der darzustellenden Persönlichkeiten nach der Natur zu skizzieren, sondern er begnügte sich damit, sie nach gemieteten Modellen auszuführen. An ursprünglicher künstlerischer Kraft können sich die Bildnisse aus van Dycks englischer Zeit mit den in Italien gemalten nicht messen. Aber auch sie geben in ihrer Gesamtheit ein gleich vollkommenes Spiegelbild einer Gesellschaft wieder, die auf der Höhe schwelgerischen Genusses und



Abb. 659. Kinderbildnis. Von Cornelius de Vos. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.



Abb. 660. Schlägerei im Wirtshause. Von Adriaen Brouwer. In der alten Pinakothek zu München.

leichtfertiger Tändelei noch nichts von dem Abgrund ahnte, der sich bald vor ihr aufthun und sie verschlingen sollte. Was van Dyck eigenhändig gemalt hat, trägt auch in dieser Zeit der Massenproduktion den Stempel des Genius. An der Spitze stehen die zahlreichen Bildnisse des Königs, der Königin und ihrer Kinder, von denen zwar viele zu Grunde gegangen, aber auch einige der prächtigsten übrig geblieben sind: das den König in seiner vollen Majestät in glänzender Stahlrüstung zeigende Reiterbildnis (mit seinem Stallmeister) im Schlosse zu Windsor, das intimer aufgefaßte, das ihn auf einem Jagdausfluge darstellt (im Louvre zu Paris, Abb. 656), die verschiedenen Darstellungen seiner Kinder, von denen die drei erstgeborenen (in der Galerie zu Turin) und alle fünf zusammen im Windsor-Schloß eigenhändige Werke van Dycks sind, während die gleichartigen Bilder in den Galerien zu Dresden und Berlin Wiederholungen von Schülern sind, und das Bildnis der Königin Henriette, ebenfalls im Schlosse zu Windsor. In diesen Meisterwerken läßt sich auch deutlich die Wandlung erkennen, die sich während dieses letzten Jahrzehntes sehr bald in van Dycks koloristischem Stile vollzog. Von der Wärme und der gedämpften Glut des Tizianischen Kolorits ging er nach und nach zu einem kühlen silbrigen Ton über, der ihm der zurückhaltenden Vornehmheit seiner aristokratischen Modelle besser zu entsprechen schien als die leuchtende Farbenpracht des Venezianers, vielleicht auch durch das eigenartige Klima Englands, die auch im Sommer die Farben dämpfenden feuchten Nebel mitbedingt worden ist.



Abb. 661. Ruhestunde. Von D. Teniers d. J. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Auch unter der unübersehbaren Zahl der Bildnisse von Mitgliedern der englischen Aristokratie, die zum größten Theil in englischen Schlössern und Landsitzen verborgen sind, findet sich noch eine stattliche Reihe von Meisterwerken, von denen besonders die Familienbilder der Earls of Pembroke, Bristol und Arundel, des Sir Kenelm Digby und seiner schönen



Abb. 662. Bauerntanz vor einem Wirtshause. Von D. Teniers d. J. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Gemahlin Lady Venetia Digby, die van Dyck in einem Jahre viermal gemalt, der Ladies Montgomery und Pembroke und der Familie Wharton (letztere beiden in St. Petersburg) und, vielleicht die glänzendste Perle unter allen diesen, das herrliche Doppelbildnis im Pradomuseum zu Madrid hervorzuheben sind, das ihn und seinen Beschützer Sir Endymion Porter zeigt (Abb. 657). So sah der Liebling des Hofes etwa um 1635 aus, im Gegensatz zu seinem wohlgenährten, etwas plumpen englischen Freunde eine durch und durch aristokratische Erscheinung, im Gegensatz aber auch zu jenem Urbild blühender Gesundheit ein müder, verlebter Mann, in dessen Antlitz nur noch das feurige Auge an eine scheinbar unverwüstliche Kraft erinnert. Und diese Müdigkeit machte sich allmählich auch in seiner Kunst geltend, die ihm zuletzt gleichgültig wurde. Sie zeigt sich auch bereits in dem Bildnis seiner Gattin, der ehemaligen Hofdame Maria Ruthven, die er als Cellospielerin dargestellt hat (in der Münchener Pinakothek). Er hatte sie erst ein Jahr vor seinem Tode heimgeführt. Als van Dyck starb, war er ein geistig und körperlich gebrochener Mann, der, im Gegensatz zu dem ihm mannigfach verwandten Raffael, der Welt nichts schuldig geblieben war. Seine Aufgabe als Bildnismaler hatte er in drei Epochen seines Lebens völlig erschöpft.

Neben den beiden Großmeistern der vlämischen Kunst vermochten sich nur wenige andere Maler und auch diese nur in gewisser Abhängigkeit von Rubens zu behaupten. Am stärksten an Rubens hat sich der in Brüssel thätige Jasper de Crayer (1582 bis 1669) angelehnt, der Hunderte von Altarbildern in Rubens' Art, aber ohne seine leidenschaftliche Kraft gemalt hat, und selbst der bedeutendste Antwerpener Maler nächst Rubens und van Dyck, Jacob Jordaens (1593—1678), hat sich dem gewaltigen Einfluß von Rubens nicht entziehen können, obwohl es ihm sonst keineswegs an eigenartiger Schöpferkraft gebrach.

Wie Rubens war Jordaens ein Schüler von Adam van Noort gewesen, dessen kräftige, volkstümliche Art er bis zur Derbheit, nicht selten auch bis zur Roheit, dazu noch gesteigert durch das Rubenssche Kolorit, übertrieb. Diese überkräftige Auffassung muß aber auch ihre Freunde gehabt haben, da Jordaens zahlreiche Altarbilder gemalt hat, obwohl ihm ein warmes religiöses Gefühl, das den Beschauer zur Andacht stimmen könnte, völlig abging. Die heiligen Gestalten faßte er genau so trivial, gewöhnlich und bisweilen auch gemein auf, wie die Männer und Frauen aus dem Volke, die auf seinen possenhaften Schilderungen vlämischen Genußlebens ihrer Ausgelassenheit die Zügel schießen lassen. Diese unangenehmen Seiten seiner Kunst zeigen sich besonders in einem großen Abendmahl und einer Grablegung Christi im Museum zu Antwerpen, in einem Martyrium der heiligen Apollonia in der dortigen Augustinerkirche und dem zwölfjährigen Jesus im Tempel in der Münchener Pinakothek, während die Darstellung

im Tempel in der Dresdener Galerie und die Anbetung der Hirten im Museum zu Braunschweig wenigstens durch die Poesie des Lichtes und der Farbe verklärt werden. Unter diesem Mangel an Adel der Auffassung und der Formengebung leiden auch seine nicht minder zahlreichen mythologischen Bilder, von denen einige durch ihre vlämische Derbheit und Massigkeit auseinanderquellender Formen einen geradezu burlesken Eindruck machen, die aber trotzdem Beifall gefunden haben müssen. Nach Rubens' Tode galt Jordaens sogar als der bedeutendste Maler Antwerpens, der selbst vom Könige von Spanien beschäftigt und später auch an einer großen dekorativen Arbeit, der Ausmalung des Hauptsaales im Huis ten Bosch, einem Lustschloß in der Nähe des Haag beteiligt wurde, wo er u. a. den Triumph des Statthalters Prinzen Friedrich Heinrich im pathetisch-allegorischen Geschmack der Zeit darstellte.

Seine eigentliche Kraft wurzelte im volkstümlichen Genrebild, das er aber im großen Stil, mit lebensgroßen Figuren, behandelte. Sein Stoffkreis war darin beschränkt; es kommen eigentlich nur drei Gegenstände vor: der Satyr beim Mahl des Bauern, der zum Erstaunen des bocksfüßigen Gesellen kalt und warm aus einem Mund bläst (in den Galerien zu Brüssel, München, Kassel u. a. a. O.), die Darstellung des Sprichworts „Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen" durch ein lustiges Familienkonzert (im Louvre zu Paris, in den Galerien zu Dresden und Berlin, in der Münchener Pinakothek u. a. a. O.) und die Schilderung des volkstümlichsten aller vlämischen Feste, des Dreikönigs- oder Bohnenfestes, wo jedesmal, wenn der „König" des Gelages trinkt, die ausgelassenen Zechgenossen in hellen Jubel ausbrechen (Exemplare im Louvre zu Paris, in der kaiserlichen Galerie zu Wien [Abb. 658] und in den Galerien zu Kassel und Braunschweig). In solchen Darstellungen hat Jordaens nicht nur ein getreues Spiegelbild des bürgerlichen Lebens seiner Zeit hinterlassen, sondern auch als Künstler sein Bestes geleistet.

Ganz unabhängig von Rubens haben sich eigentlich nur zwei hervorragende Antwerpener Maler seiner Zeit erhalten: Theodor Rombouts (1597—1637), der sowohl tüchtige Kirchenbilder als Genrebilder aus dem Volksleben (die fünf Sinne, Kartenspieler, Zahnbrecher), letztere im Anschluß an Caravaggio, gemalt hat, und Cornelius de Vos (1585—1651), dessen Stärke die Bildnismalerei war. Er ist hart in der Modellierung und kühl und glatt in der Färbung; aber an Vornehmheit der Auffassung und Feinheit der Charakteristik blieb er hinter Rubens nicht zurück, wie besonders das figurenreiche Bild des Meisters selbst und seiner Familie im Museum zu Brüssel, das Gruppenbild der Familie Hutten in der Münchener Pinakothek und das prächtige Kinderbildnis im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M., ein Urbild heiterer Selbstgenügsamkeit (Abb. 659), beweisen. An Kraft und Lebendigkeit der Charakteristik werden diese Bilder noch durch das Bildnis des greisen Knappen der Antwerpener Lukasgilde, des Abraham Grapheus, mit den Silbergefäßen der Gilde und im vollen Schmuck der errungenen Preismedaillen (im Museum zu Antwerpen) übertroffen.

b. Die vlämischen Genre- und Landschaftsmaler.

Den Übergang von dem volkstümlichen Sittenbilde des 16. Jahrhunderts zu dem des siebzehnten vermittelte Jan Breughel oder, wie er sich selbst auf seinen Bildern zeichnete, Jan Brueghel (1568 bis 1625), ein Sohn des Pieter Breughel des Älteren, der zum Unterschied von seinem Vater und Bruder der „Sammet-



Abb. 663. Das Festmahl der Offiziere der St. Adriansschützen. Von Frans Hals. Im städtischen Museum zu Haarlem.

Breughel" genannt wurde, weil er sich gern prächtig kleidete. Er konnte sich diesen Luxus leisten, da ihm seine ungeheure Fruchtbarkeit viel Geld einbrachte und er es auch verstanden hatte, sich während eines kurzen Aufenthaltes in Italien und später auch in den Niederlanden die Gunst hoher Herren zu gewinnen.

Jan Breughel hat eigentlich alle damals bekannten Gebiete der Malerei gepflegt, aber immer nur als Kleinmaler auf Eichenholz und Kupferplatten. In dieser Klein- und Feinmalerei suchte und fand er seinen Ruhm, und er sah seinen höchsten Stalz darin, wenn seine Malereien die Prüfung seiner hahen Gönner durch die Lupe bestanden. Er hal nach ilalienischer Art Landschaften komponiert, die er dann mit biblischen Figuren staffierte — Adam und Eva im Paradies mit dem ganzen Getier war einer seiner Lieblingsstoffe —, aber noch häufiger die hügeligen Gegenden und die Flußthäler seiner vlämischen Heimat geschildert, die er meist mit Bauern auf der Fahrt und bei der Feldarbeit, mit Hirten, Reitern, Halzhackern, Schiffern, Fischern, Fuhrleuten u. dergl. m. belebte. Je lebhafter und dichter er auf diesen Bildern das Gewimmel der Figuren machen konnte, desta mehr vermochte er mit seiner Virtuosität der Feinmalerei zu glänzen. Als Landschaftsmaler stand er noch ganz im Bann der alten Schule, die bei den konventionellen Abstufungen van Grün und Blau stehen geblieben war. Auf das wichtigste Element der Landschaftsmalerei, auf die Stimmung, verstand er sich nach nicht. Seine echt vlämische Freude an bunten, möglichst grellen Farben kommt auch in seinen Blumenstücken und Stillleben, die aus Juwelen und kastbaren Stücken der Kleinkunst ader aus totem Wild und Geflügel oder aus Früchten zusammengesetzt waren, zum Ausdruck. Auf eine Rose ader auf einen Pfirsich setzte er eine Fliege mit buntschillernden Flügeln hin, die ja natürlich anzusehen war, daß die Zeitgenossen dieses Kunststück nicht genug bewundern kannten. Bilder van ihm kann man in allen öffentlichen Sammlungen sehen. Am reichsten sind in Deutschland die Galerien von Dresden und München damit versorgt.



Abb. 664. Bildnis einer jungen Frau. Von Frans Hals. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Die Keime, die Jan Breughel in das Erdreich der Antwerpener Kunst gesenkt, sind erst durch seinen Schwiegersohn David Teniers den Jüngeren (1610—1690) zur Entwickelung und zur Reife gebracht worden. Dieser war ein Schüler seines Vaters, David Teniers des Älteren (1582—1649) gewesen, der tratz eines Aufenthaltes in Italien doch seinen engen Zusammenhang mit der alten Antwerpener Schule nicht aufgegeben hatte. In graßen Kirchenbildern hat er dem Italienertum nachgegeben und darum auch nichts Bedeutendes geleistet. In Landschaften, Sittenbildern und phantastischen Darstellungen, in denen Hexen und höllische Ungeheuer, die den heiligen Antonius bedrängen, die Hauptralle spielten, hat er aber die Wege gewiesen, auf denen sein größerer Sohn bald zu Ruhm und Reichtum gelangen sollte. Teniers der Jüngere ist der eigentliche Schilderer des vlämischen Batkslebens

in der freien Natur und in dem dunstigen Wirtshaus geworden. Seinem Spürsinn ist keine der städtischen Winkelkneipen entgangen, in denen sich Kleinbürger und Bauern zu Gelagen zusammenfanden, und die Wirtshäuser der nahe gelegenen Dörfer hat er ebenfalls gründlich abgesucht, um die groben Belustigungen der Bauern bei Trunk, Spiel und Tanz kennen und schildern zu lernen. Den Gipfelpunkt fanden diese Belustigungen in der Kirmes, und in der Darstellung von Kirmesszenen hat Teniers seine höchste Befriedigung gefunden. Hier hatte er in dem großartigen Meisterwerke von Rubens ein Vorbild gesehen, das er zwar koloristisch nachzuahmen suchte, aber nicht übertrieb. Teniers war eine ehrgeizige Natur. Wenn er auch nicht mit Rubens als Künstler wetteifern konnte, so wollte er ihm doch an Reichtum und Vornehmheit nachstreben, und dieses Ziel seines Strebens hat er auch in vollem Maße erreicht. Er wurde später sogar Hofmaler des Statthalters Erzherzog Leopold Wilhelm in Brüssel, und dieses Amt legte ihm schon die Verpflichtung auf, seine Schilderungen urwüchsigen Volkslebens auf einen Ton zu stimmen, der bei seinen vornehmen Auftraggebern nicht Anstoß erregte. Auf einer Anzahl seiner Kirmesbilder finden wir sogar den Erzherzog mit seinen Begleitern und andere vornehme Gutsherrschaften in freundlichem Verkehr mit dem Bauernvolk, allerdings noch zu einer Zeit, wo der reichliche Genuß von Wein und Bier noch nicht alle Grenzen guter Sitte niedergerissen hat. Auf allen diesen Bildern ist die spätsommerliche Landschaft immer mit besonderer Liebe durchgebildet. Auch als Landschaftsmaler hat Teniers eine große Bedeutung, die von keinem der berufsmäßigen Landschafter seiner Zeit, von denen etwa noch Lucas van Uden, auch ein eifriger Mitarbeiter von Rubens, und François Millet, ein Schüler von Gaspard Dughet, beachtenswert sind, übertroffen wird.



Abb. 665. Bildnis des Willem van Heythuysen. Von Frans Hals. Im Museum zu Brüssel.

Teniers hatte seine künstlerische Laufbahn als Schilderer des Lebens der vornehmen Stände bei musikalischen Unterhaltungen und Gastmählern begonnen, sich aber plötzlich einer anderen Gattung zugewandt, als ein Künstler in den Kreis der Antwerpener Maler trat, der durch seine hinreißende Genialität und die Kraft seines malerischen Könnens alle seine Kunstgenossen, selbst Rubens, bezauberte und zur Nachahmung seiner völlig neuen Eigenart reizte. Adriaen Brouwer war selbst flandrischer Herkunft, um 1606 wahrscheinlich in Oudenaerde geboren, aber schon frühzeitig nach Holland gekommen, wo er Kriegsdienste nahm und wacker gegen die Spanier kämpfte. Um 1626 ging er nach Haarlem und wurde dort Schüler von Frans Hals, bei dem sich seine Begabung so rasch entwickelte, daß er bald aus seinem Reichtum mehr zurückgab als er von seinem Lehrer empfangen hatte. Sein Lebenselement und seine Lebenssphäre war die niederländische Kneipe, und sie und ihre Insassen hat er mit einer unübertrefflichen Wahrheit und einer unvergleichlichen malerischen Kraft geschildert, die selbst das Wüste und Gemeine adelte. Denn wüste Wirtshausschlägereien und gemeine Orgien waren neben Einzelfiguren von Rauchern



Abb. 666. Ein singender Knabe. Von Frans Hals.
Im Kgl. Museum zu Berlin.

und Trinkern und derben Szenen aus den Stuben der Dorfchirurgen und Zahnbrecher die ausschließlichen Gegenstände seiner Darstellungen. Er führt uns in die untersten Schichten des niederländischen Volkes, deren Triebe nur durch Kartenspiel und Völlerei beherrscht werden, und bei dieser seiner Neigung muß man es ihm noch Dank wissen, daß er wenigstens die Weiblichkeit von seinen Zechgelagen fast gänzlich ausgeschlossen hat. Wie er das Leben malte, lebte er es selbst. Seit 1631 in Antwerpen wohnhaft, ist er dort schon 1638 nach einem wüsten, immer von Gläubigern bedrängten Wirtshausleben gestorben. Die wenigen Bilder, die er in Antwerpen gemalt, wurden zum Teil von seinen Kunstgenossen gekauft, besonders von Rubens. Jetzt besitzt die Münchener Pinakothek die köstlichsten unter seinen koloristischen Meisterwerken, von denen die Schlägerei von fünf Bauern im Wirtshaus (Abb. 660) für Brouwers Art besonders charakteristisch ist.

Dieser geniale Künstler machte auf Teniers einen so starken Eindruck, daß dieser nichts Besseres thun zu können glaubte, als sich ihm anzuschließen. Fast ein volles Jahrzehnt hat er in Brouwers Art Wirtshausszenen gemalt, auf denen wir denselben, etwas karikierten Typen begegnen wie auf den Bildern Brouwers, derselben koloristischen Behandlung, namentlich in dem warmen Helldunkel der einzelnen Räume, nur im ganzen etwas zahmer und gemäßigter in der Gesamthaltung (Abb. 661). Teniers blieb, auch wenn er seine Studien in den Bauernkneipen machte, immer ein vornehmer, wüsten Ausschweifungen abgeneigter Mann. Auf den Bildern, auf denen er sich und die Seinigen auf seinem Landgut Dry Toren dargestellt hat, erscheint er sogar als ein vollkommener Kavalier. Die Bauernmalerei betrieb er nur als Modesache. Sein Herz war beim Hofe, und er hat auch nicht bloß als Maler, sondern auch als Kunstkenner seinem Herrn, dem Erzherzog Leopold Wilhelm, große Dienste geleistet, indem er ihm eine Galerie von herrlichen Werken italienischer und niederländischer Künstler zusammenbrachte, die zum Grundstock der kaiserlichen Galerie in Wien geworden sind. Die Feinmalerei, die er sich vielleicht aus den Bildern seines Schwiegervaters Jan Breughel angeeignet hatte, befähigte ihn nicht nur, alle jene Meisterwerke im kleinen charaktervoll zu kopieren, sondern auch die Säle des erzherzoglichen Palastes in Brüssel, deren Wände mit diesen Bildern behängt waren, so getreu wiederzugeben, daß man nach diesen Darstellungen fast noch jedes Bild seinem Inhalt oder seiner Kunstweise noch wieder erkennen kann.

In seiner genrehaften Auffassung hat Teniers auch biblische Bilder gemalt, die vielleicht gerade wegen ihres idyllischen Tons großen Beifall fanden. Die vom Vater ererbte Neigung zum Phantastischen kam in seinen oft wiederholten Schilderungen der Versuchung des heiligen Antonius und sonstigen Hexenspuks, in Darstellungen aus dem Krieger- und Zigeunerleben zum Ausdruck. Außerdem war Teniers auch dem Humor geneigt, den er in seinen drolligen Bildern aus dem Treiben der Affen spielen ließ, die alle menschlichen Hantierungen und Gewohnheiten, Gastmähler, die Vorbereitungen dazu in der Küche, musikalische Unterhaltungen u. dgl., in ergötzlicher Weise parodieren. Das Innere herrschaftlicher Küchen darzustellen, mit ihrem Reichtum an Vorräten und geschäftigen Hausfrauen, Köchen und Mägden, war ihm anscheinend eine Lieblingsbeschäftigung. Aber die Schilderung des Bauernlebens war doch der goldene Faden, der sich durch seine ganze Kunst hindurchzog. Als er sich gegen 1640 von dem Einfluß Brouwers frei gemacht hatte, malte er meist nur Bauernbelustigungen im Freien (Abb. 662), und dabei kam dann wieder die echt vlämische Lust an greller Buntheit zum Durchbruch, die aber durch die Landschaft zu einer heiteren Harmonie zusammengebracht wurde.

Brouwer hat Schüler und Nachahmer gehabt und Teniers auch. Aber keiner ist seinen Lehrern nahe gekommen. Neben Teniers ist nur noch der Bildnismaler Gonzales Coques (1614—1684) zu Ansehen gelangt, vornehmlich durch Gruppenbildnisse vornehmer Familien, die er, in kleinem Maßstab behandelt, durch eine prächtige Saal- oder Hallenarchitektur oder durch eine Landschaft zusammenfaßte. Als eine eigenartige künstlerische Erscheinung ist endlich noch der Jesuitenpater Daniel Seghers (1590—1661) zu nennen, der, vermutlich durch Jan Breughel angeregt, Blumenstücke und Stillleben malte, eigentlich nur für Andachtszwecke. Es sind immer nur Blumen, meist Rosenkränze, die um farbige Marien- und Heiligenbilder oder um steinfarbige Reliefs gewunden sind, mit einem Wirklichkeitssinn gemalt, der auf liebevolle Naturstudien deutet.

B. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Viele günstige Umstände trafen zusammen, um die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu einer Blüte und Mannigfaltigkeit urwüchsiger Kraftäußerungen und zu einem Umfang des Betriebs zu bringen, die in der Kunstgeschichte einzig sind und auch in keinem Verhältnis zur Ausdehnung des Landes und seiner Bevölkerungszahl stehen. Welch eine Fülle von physischer Ausdauer und moralischem Mut in diesem kleinen Volk steckte, hatte es in seinem mehr als dreißigjährigen Kampf um seinen Glauben und seine Freiheit gegen die Spanier gezeigt. Als zunächst ein Waffenstillstand und damit die Freiheit errungen war, sahen sich die Sieger im Besitz eines verarmten, halb zerrütteten Landes. Mit der Freude an ihrem gesicherten Besitz regte sich aber auch von neuem die Arbeitskraft der Bürger, die nach Niederlegung der Waffen zu ihren friedlichen Gewerben zurückgekehrt waren. Der Wohlstand wuchs zusehends, und in der Sonne bürgerlichen Wohlstandes und bürgerlicher Freiheit erhoben auch die Künste wieder ihre Häupter, am höchsten die Malerei, die bald ihre Schwesterkünste so weit überragte, daß man immer nur an die Malerei denkt, wenn man von holländischer Kunst spricht.

Der Sinn für das Malerische muß diesem Volke von jeher im Blute gesteckt haben. Er ist wahrscheinlich durch das Klima und die sonstige Natur des Landes geweckt worden. Die unabsehbaren Ebenen des Binnenlandes mit ihrem System von Kanälen und geregelten Flußläufen, die sandigen, nur spärlich von Riedgras bewachsenen Dünen, die flachen Küstenstreifen und die sich hinter ihnen unendlich ausdehnende Meeres-



Abb. 667. Die Hexe von Haarlem. Von Frans Hals. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 668. Vorbereitung zum Karneval. Von Pieter Codde. Im Kgl. Museum zu Berlin.

fläche gewährten den Augen keine Ruhepunkte wie etwa die römische Campagna mit ihren hochragenden Ruinen und den den Horizont begrenzenden bald sanft geschwungenen, bald trotzig emporsteigenden Gebirgszügen. Diese durch keine bedeutenden Erhebungen unterbrochene Flachlandschaft, aus der nur hie und da größere Baumgruppen, Dörfer und kleine Städte mit niedrigen, nur von ein paar spitzen Kirchtürmen überhöhten Häusern emportauchen, war aber überaus reich an dem Wechsel der atmosphärischen Erscheinungen, der wieder der südlichen Landschaft fast völlig abgeht oder doch jedenfalls im 16. und 17. Jahrhundert von den Malern noch nicht wahrgenommen wurde. Der unaufhörliche Kampf der Sonne mit den vom Meere sich über das Land breitenden Nebelmassen ist ein Drama, das sich durch das ganze Jahr hinzieht und niemals die eine Macht einen vollen Sieg über die andere erringen läßt. Selbst im Hochsommer ist das Sonnenlicht durch einen Nebelschleier gedämpft, der sich wie ein goldiges, häufiger jedoch wie ein silbernes Gespinst über die ganze Natur, die Landschaft, die Häuser, die Menschen und die Tiere legt. Diese klimatischen Eigentümlichkeiten haben zunächst zu einer neuen Naturauffassung geführt, der wir die Ausbildung der landschaftlichen Stimmungsmalerei als eine der köstlichsten Errungenschaften der Malerkunst des 17. Jahrhunderts verdanken. Der zunächst durch die Beobachtung der Landschaft geweckte malerische Sinn war aber in den Figurenmalern ebenso lebendig, und es ist nicht ausgemacht, ob ihnen oder den Landschaftsmalern der Vorrang in der Entdeckung und Verwertung der malerischen Stimmung, der Grundlage des modernen Kolorismus, zuzuerkennen ist. Das eine jedenfalls ist sicher, daß die holländischen Landschaftsmaler bei ihren Zeitgenossen in geringerer Achtung standen als die Figurenmaler, und daß unter diesen wieder die Bildnismaler viel höher eingeschätzt wurden als die Schilderer des Volkslebens. Aus der im Kampf gegen die Spanier erprobten Volkskraft hatte sich ein Selbstbewußtsein des Einzelnen entwickelt, das in einem demokratischen Gemeinwesen bald zum Egoismus und zur Selbstvergötterung wurde. Bei dieser Eitelkeit des Einzelnen gelangte zunächst die Bildnismalerei zur höchsten Blüte, nicht allein das Bildnis des Einzelnen und seiner Angehörigen, sondern das Gruppenbildnis, das die zahllosen Vereine und Körperschaften des jungen, im Grunde mehr aristokratisch als demokratisch regierten Freistaates, insbesondere die Schützengilden bei festlichen Zusammenkünften schilderte. Diese Schützenstücke haben viele Maler beschäftigt und die Anregung zu Werken gegeben, an denen die größten holländischen Künstler ihre Kräfte miteinander gemessen haben. An ihrer Spitze stehen Frans Hals und Rembrandt, und diese Männer sind die Pole gewesen, um die sich die ganze niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts bewegt hat. Nur die Landschaftsmalerei schlug eine Richtung ein, die nur selten von einem der beiden führenden Meister beeinflußt wurde.

a. Frans Hals und seine Schule.

Von Haarlem ist die Bewegung ausgegangen, die eine nationale holländische Malerei lebendig gemacht hat, von Haarlem, das die Spanier am schwersten und längsten bedrängt und heimgesucht hatten und wo der Haß gegen alles Fremdländische am glühendsten loderte. Der erste Vertreter dieses nationalen Stils ist Frans Hals, der zwar um 1580 in Antwerpen als Kind Haarlemer Eltern geboren wurde, aber frühzeitig wieder nach Haarlem zurückkam und dort auch bis zu seinem Tode, im September 1666, thätig gewesen ist. In Haarlem war er ein Schüler des Karel van Mander gewesen, der sich durch sein die

Lebensbeschreibungen niederländischer Künstler enthaltendes „Schilderboek" (Malerbuch) verdienter gemacht hat als durch seine schwülstigen Geschichtsbilder im Stile des italienischen Manierismus. Von ihm hat Frans Hals sich bald frei gemacht. In seinen Adern floß kein Tropfen von dem phlegmatischen Blute des geduldig seine Vorbilder kopierenden Akademikers. Wenn er auch anfangs noch etwas steif und unbeholfen war, weil sein Können mit seinem Wirklichkeitsdrang nicht gleichen Schritt hielt, so rang er sich doch bald zu einer völlig freien Naturauffassung durch, die von einem Humor beherrscht wurde, der in seiner bezwingenden Derbheit etwas völlig Neues und Überraschendes war. Denn dieser Humor gab sich nicht bloß in der Erfindung einer komischen Situation, in der Charakteristik eines Individuums, sondern auch in der malerischen Darstellung zu erkennen. Frans Hals ist der erste gewesen, der dem Kolorit humoristische Wirkungen abzugewinnen wußte.

Seine temperamentvolle Kunst war das Spiegelbild seines Wesens. Sein liebster Aufenthalt war das Wirtshaus, und seine zahlreichen Schüler folgten ihm nur zu willig in die rauchige Atmosphäre, in der er sich so wohl fühlte, daß er in dieser Umgebung auch manche seiner Bilder gemalt haben soll. Die Modelle dazu hat er sich jedenfalls von dort geholt. Sein genialster Schüler, Adriaen Brouwer, war gewiß auch sein eifrigster Zechkumpan. Ueber die Ungebundenheit seines Lebens, das oft zu den ärgerlichsten Auftritten, zu Prozessen und zum Einschreiten der Stadtbehörde führte, sahen seine Mitbürger mit der Nachsicht hinweg, die sie einem ungewöhnlichen Geiste gewähren zu müssen glaubten. Als er durch sein Verschulden ganz ins Elend geraten war, gab ihm der Magistrat noch die Mittel zu notdürftigem Leben.

Obwohl Frans Hals einige Vorgänger gehabt, ist er doch der erste gewesen, der das Gruppenbild ehrsüchtiger Gilden- und Vereinsmitglieder zu künstlerischer Bedeutung erhoben, der blühendes Leben und schlagende Naturwahrheit in die Reihen von Offizieren der Schützengilden und von Vorstehern („Regenten") wohltätiger Anstalten hineingebracht hat. Diese Schützengilden hatten übrigens eine tiefere Bedeutung im holländischen Leben als ihre Ab-



Abb. 669. Musikalische Unterhaltung. Von Adriaen van Ostade. Im Buckinghampalast zu London.



Abb. 670. Ein Maler in seiner Werkstatt. Von Adriaen van Ostade.
In der Kgl. Galerie zu Dresden
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

kömmlinge in dem unsrigen. Sie waren die Pflegestätten in der Übung des Waffenhandwerks, und im Falle der Not konnten aus diesen „Bürgerwehren“, die sich im Frieden nur mit Preisschießen und üppigen Mahlzeiten vergnügten, tapfere Vaterlandsverteidiger werden, würdig der Väter, die den Befreiungskrieg durchgekämpft hatten. An den fünf Doelen- oder Schützenstücken von Frans Hals, die sich jetzt im Museum zu Haarlem befinden, kann man nicht nur die verschiedenen Etappen in der Entwickelung seiner Kunst, sondern auch die Wandlungen in der Stimmung verfolgen, die diese Männer je nach der Lage der allgemeinen Welthändel bewegte. In dem ältesten, 1616 gemalten waltet noch der braune Gesamlton, der die erste, bis etwa 1625 reichende Periode in dem Schaffen des Künstlers beherrschte, aber die Figuren sind doch schon in voller Lebendigkeit hingestellt, mit großer Schärfe charakterisiert. Die Stimmung der Festgenossen ist noch ernst und gemessen, weil die Erschütterung der Kriegszeil noch nachwirkt. Sorglose, ungebundene Heiterkeit erfüllt dagegen die Tafelgenossen auf den beiden 1627 entstandenen Schützenbildern, die die Offiziere der St. Georgs- und die Offiziere der St. Adriaensschützen beim Festmahle darstellen (Abb. 663). Die Anordnung und Gruppierung ist noch freier und ungezwungener, der Eindruck unmittelbaren Lebens noch stärker, und dieser größeren Lebensfülle entspricht auch die reichere Farbenwirkung, die sich dann auf den großen Schützenbildern von 1633 und 1639 zu blühender Farbenpracht steigert. Es sind wieder die Offiziere und Unteroffiziere der Adriaens- und Georgsschützen, aber sie sind nicht bei der Mahlzeit vereinigt, sondern gleichsam zum „Appell“, zur Musterung im Freien, in den Gärlrn ihrer Gildehäuser aufgestellt. Die Zeit ist wieder ernst geworden, da die Wogen des dreißigjährigen Krieges auch Holland überfluteten, und der Ernst einer wieder kriegerisch gewordenen Zeit spiegelt sich auch in den prächtigen Charakterköpfen der Offiziere wieder.

Außer diesen Schützenbildern enthält das Haarlemer Museum auch drei Regentenstücke, die Vorsteher des Elisabethkrankenhauses von 1641, die Vorsteher des Altmännerhauses und die Vorsteherinnen des Altfrauenhauses, beide von 1664, also aus der letzten Zeit des Künstlers, wo sich vielleicht seine eigene Gemütsstimmung in dem düsteren granen Gesamtton wiederspiegelt, der die letzte Periode seines Schaffens kennzeichnet, nachdem der warme Goldton seiner Blütezeit vorher einem kühlen, aber sehr feinen Silberton gewichen war.

Neben diesen umfangreichen Gruppenbildnissen hat Frans Hals noch eine große Zahl von Einzelbildnissen, Familienbildern und Einzelfiguren und Gruppen aus dem Volke gemalt, die sich auf alle Perioden seiner Thätigkeit verteilen und die Wandlungen seines Kolorits noch deutlicher erkennen lassen als die großen Schützen- und Regentenstücke. Danach ist Frans Hals zweifellos der größte Techniker seiner Zeit gewesen, der fast mit noch größerer Sicherheit als Velazquez Pinselstrich neben Pinselstrich, Ton neben Ton setzte und stets die frappanteste Wirkung erzirlte. Je älter er wurde, desto freier und gewandter wurde seine Technik, bis er zuletzt nicht mehr Pinselstriche, sondern mehr Pinselhiebe gegen die Leinwand führte, die aber ebenso sicher saßen wie der sorgsamste Strich. Charakteristische Bildnisse aus der mittleren, besten Zeit des Künstlers besitzt das Berliner Museum in dem Porträt eines Predigers von 1627, den Bildnissen eines jungen Paares (um etwa 1625 gemalt, Abb. 664) und drm Gruppenbilde einer Amme aus vornehmem Hause, das Reichsmuseum zu Amsterdam in dem Selbstbildnis des Künstlers mit seiner zweiten, klugen Fran, die die tollen Streiche des Gatten lachend durchgehen ließ, aber ihn im allgemeinen doch zu zügeln wußte, das Louvre zu Paris in dem Bilde der Familie van Berestyn, drm figurenreichsten Familienbilde, das Frans Hals gemalt hat, und das Brüsseler Mufrum in dem um 1635 gemalten Bildnisse des Herrn Willem van Heythuysen, eines durch Begründung wohlthätiger Anstalten um Haarlem

verdienten Mannes, das wie eine rasch hingeworfene Improvisation, mit der aber das höchste Maß von Lebenswahrheit erreicht worden ist, auf den Beschauer wirkt (Abb. 665).

Erhellt schon das Antlitz dieses vornehmen Herrn ein humoristischer Zug, so konnte Frans Hals seinen Launen ganz und gar die Zügel schießen lassen, wenn er die lustigen Gesellen und Dirnen malte, die er auf seinen Wanderungen durch die Wirtshäuser von Haarlem antraf. Dieser Künstler hat gern und aus vollem Halse gelacht, und so hat denn auch keiner das Lachen in allen seinen Stadien, vom leichten, naiven oder pfiffigen Schmunzeln bis zu unbändiger Lustigkeit, bis zur grellen Grimasse mit solcher Wahrheit und Mannigfaltigkeit dargestellt wie er. Musikanten, Sänger, Schalksnarren, Possenreißer, Spieler, Zecher, Raufbolde, lose junge Dirnen und alte, aber lustige Fischweiber waren seine liebsten Kumpane, und er hat seine ganze große Kunst darauf verwandt, dieses Gelichter in natürlicher Größe, aber immer nur in halben Figuren, einzeln oder zu Gruppen vereinigt zu malen. Das lustige Kleeblatt von 1616 — ein wohlgenährter Kriegsmann mit einem jungen Mädchen und einem einen Kranz von Würsten haltenden jungen Mann, das leider nach Amerika verkauft worden ist (eine freie Wiederholung im Berliner Museum), der Junker Ramp und seine Liebste (im Besitz des Grafen Pourtalès in Berlin), der Schalksnarr im Reichsmuseum zu Amsterdam, die singenden und spielenden Knaben in den Galerien zu Brüssel und Kassel und im Berliner Museum (Abb. 666), der Strandläufer von Haarlem im Antwerpener Museum, die lachenden Dirnen in der Sammlung Lacaze im Louvre und die Zechbrüder in den Galerien zu Amsterdam, Berlin und Kassel sind einige Hauptstücke aus dieser langen Reihe, die ihren würdigen Abschluß durch das Bild der Hille Bobbe, der „Hexe von Haarlem“, eines Weibes von teuflischer Häßlichkeit und von teuflischem Humor, erhalten hat (im Berliner Museum, Abb. 667).

Es ist begreiflich, daß ein so ausgezeichneter Techniker wie Frans Hals eine große Zahl von Schülern um sich versammelt hat, die, wenn sie ausgelernt hatten und Haarlem



Abb. 671. Die Familie Jan Steens. Von Jan Steen. In der Kgl. Gemäldegalerie im Haag.

wieder verließen, seine Kunst und seine Malweise über ganz Holland verbreitet haben. Seine Schüler hielten sich aber nicht so sehr an seine Bildnisse, die ihnen wohl als unübertrefflich erscheinen mochten als an seine Bilder aus dem Volksleben, und so entstand zunächst in Haarlem eine Schule von Genremalern, die aber nicht bloß das Leben der Bauern, sondern auch das der höheren Stände und namentlich das Treiben der Offiziere und Soldaten schilderte, die nach Beendigung des großen Unabhängigkeitskampfes noch lange Zeit im holländischen Leben eine mehr oder weniger bedenkliche Rolle spielten.



Abb. 672. Der Papageienkäfig. Von Jan Steen. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

An der Spitze dieser Gesellschafts- und Soldatenmaler steht Dirk Hals (um 1600 bis 1656), der jüngere Bruder des Meisters, der lustige Gesellschaften beim Mahl, bei Tanz, Musik und Kartenspiel, immer in kleinem Maßstab, mit sorgsamer Durchführung aller Einzelheiten und feiner koloristischer Behandlung des Stofflichen, malte. Auch ein paar Söhne des Meisters haben Tüchtiges in solchen Gesellschaftsstücken und noch mehr in der Nachahmung des Vaters geleistet. An Genialität und schneidiger Gewandtheit in der Pinselführung, an Lebendigkeit der Charakteristik hat sie aber der in Amsterdam thätige Pieter Codde (1600 bis 1678) übertroffen, dessen lustige Tanz- und Musikgesellschaften und Wachtstubenszenen den Höhepunkt dieser Gattung der Malerei bezeichnen (Abb. 668). Wie verdienstlich aber auch die malerischen Fähigkeiten dieser Gesellschaftsmaler sind, so hat ihnen doch die Gabe des Humors gefehlt, die ihrem Meister in reicher Fülle zugemessen war, und darum werden sie durch die beiden großen Bauernmaler und Humoristen der Schule, durch Adriaen van Ostade (1610—1679) und Jan Steen (1626—1679) in den Schatten gestellt. Ersterer war ein Haarlemer Kind und ist sein Leben lang auch in Haarlem geblieben. Es war darum selbstverständlich, daß er zu Frans Hals in die Lehre trat. Es war aber gerade die Zeit, wo Adriaen Brouwer Schüler und Gehilfe des Meisters war, und es ist daher nicht zu verwundern, daß die Genialität des jungen Mannes die Lehrlinge weit lebhafter fesselte als die guten Lehren des älteren Mannes, obwohl dieser in seiner Jovialität auch seine Lehrlinge nicht in strenger Zucht hielt, sondern sie an seinem lustigen Leben teilnehmen ließ. Adriaen van Ostade war von guter Herkunft und von guten Sitten. Während andere in dem Strudel des Wirtshauslebens untergingen, waren ihm die Wirtshäuser nur Studienplätze, auf denen er seine Modelle fand: die raucherfüllten Innenräume und ihre Insassen, die er lange Zeit mit den Augen Brouwers sah, wobei er die Urbilder noch etwas karikierte, um stärker zu wirken. Bis etwa um 1635 malte er in dem bräunlichen Gesamtton Brouwers ausschließlich Wirtshausszenen: trinkende, rauchende, karten- und würfelspielende und tanzende Bauern in Kneipen, deren Halbdunkel feine

lebhaften Lokalfarben aufkommen ließ. Dann trat, vermutlich unter dem Einflusse der Bilder Rembrandts, die Neigung zu stärkerer Licht- und Farbenwirkung hervor, und ein warmer, leuchtender Goldton blieb dann lange Zeit die charakteristische Eigentümlichkeit der Bilder Ostades, der inzwischen auch seine Freude an der freien Natur gefunden hatte. Aus dem Dunst der Wirtsstuben flüchtete er gern auch ins Freie. Vor den Wirtshäusern saßen seine Bauern unter schattigen Bäumen und ließen sich von fahrenden Musikanten etwas vorfiedeln, was sie dann bald zu einem Tanze begeisterte. Auch wenn Ostade in dieser seiner späteren Zeit noch das Innere von Wirtshäusern mit Zechern, Rauchern, Spielern, Sängern und Tänzern malte (Abb. 669), wurde er immer farbiger und leuchtender im Kolorit, bis dieses wieder durch einen kühleren Ton etwas herabgestimmt wurde und schließlich in harte Buntheit umschlug. Man hat diese Beobachtung schon an so vielen Malern, die ein langes Leben thatenreich verbracht haben, gemacht, daß die Wandlungen der koloristischen Anschauung wohl mehr aus einer Veränderung der Sehkraft als des malerischen Geschmacks des Künstlers oder seiner Zeit zu erklären sind.

Adriaen van Ostade hat den unbestrittenen Ruhm, der größte holländische Bauernmaler gewesen zu sein. Er hat aber nicht bloß das Leben der Bauern im Wirtshause, sondern auch in ihrem Heim und bei ihrer Hantierung, namentlich aber bei ihrer Lieblingsbeschäftigung, beim Schweineschlachten geschildert. Er hat uns sogar in die Dorfschulen und in die Werkstätten seiner Kunstgenossen geführt (Abb. 670), er hat die fahrenden Musikanten auf den Landstraßen, die Zahnbrecher und Wunderdoktoren geschildert, und alles, was er gemalt hat, hat er noch durch Radierungen vervielfältigt, wobei ihm wiederum Rembrandt der Führer war. Als Radierer ist er diesem Großmeister am nächsten von allen seinen Landsleuten gekommen und als Maler auch. Das Leben des holländischen Landvolkes hat er so vollkommen erschöpft und so vollendet geschildert, daß keinem seiner Nachahmer mehr zu thun übrig blieb. Das fühlte auch sein begabter Bruder und Schüler Isack van Ostade (1621—1649), der anfangs auch Bauern- und Wirtsstuben in der Art Adriaens malte, sich aber bald eine eigene Gattung schuf, indem er das bunte Treiben der Fuhrleute, Reisenden, Reiter, Musikanten und Bettler vor den malerischen Wirtshäusern an den großen Heerstraßen und das Wintervergnügen der Holländer auf den zugefrorenen Flüssen und Kanälen mit feinem Blick für die landschaftliche Stimmung und mit kräftiger koloristischer Empfindung schilderte. Da auf seinen Bildern fast immer ein Schimmel gleichsam den Knotenpunkt der koloristischen Komposition bildet, ist es wahrscheinlich, daß er viel mit dem fast gleichalterigen Philips Wouwerman verkehrt hat.



Abb. 673. Die väterliche Ermahnung. Von Gerard Terborch. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Ein weiteres Feld als Adriaen van Ostade hatte sich Jan Steen erkoren. Lustige und betrunkene Bauern in Wirtshäusern und Wirtshausgärten hat auch er gern geschildert; im allgemeinen strebte sein Sinn aber nach Höherem und Feinerem. Als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns und Bierbrauers 1626 in Leiden geboren, ließ er sich dort als zwanzigjähriger Jüngling in die Listen der Universität einschreiben, ohne es jedoch mit dem Studium der Wissenschaften



Abb. 674. Bildnis eines jungen Mannes. Von Gerard Terborch. Im Kgl. Museum zu Berlin.

ernstlich zu nehmen. Desto mehr zog ihn die Malerei an, die er zuerst bei Nikolaus Knüpfer in Utrecht, später bei Adriaen van Ostade in Haarlem gelernt haben soll. Seine Jugendwerke zeigen aber deutlich, daß nur Frans Hals und dessen Bruder Dirk seine Vorbilder gewesen sein können. Er lachte ebenso gern wie Frans Hals, und das Lachen in allen seinen Möglichkeiten darzustellen, wurde die Hauptaufgabe seiner Kunst, gleichviel wo er die Motive zu seinen Ausbrüchen ungeheurer Heiterkeit nahm. Darin war er nicht wählerisch. Er suchte die schlimmsten Lasterhöhlen auf, deren Treiben er höchst ungeniert, bisweilen sogar unflätig schilderte, er fühlte sich aber ebenso behaglich in der gemütvollen Ausmalung des Familienlebens bürgerlicher Stände, und er hat auch aus diesem Leben die zartesten Idyllen mit der feinfühligen Hand des echten Dichters herausgehoben. Bei der Beobachtung des Lebens der höheren Stände hat er sich sogar zu einem geistreichen, aber immer geschmackvollen Satiriker emporgeschwungen, den man treffend mit seinem großen Zeitgenossen Molière verglichen hat. Wie dieser hat er die sittlichen Krankheiten seiner Zeit gegeißelt, von denen er selbst am wenigsten frei war: die Thorheiten des eingebildeten Kranken, die Folgen liederlicher Hauswirtschaft und das Ungemach, das über Völlerei und Zuchtlosigkeit hereinbricht.

So unstät wie seine Kunst war auch sein Leben. Kaum war er 1648 in die Lukasgilde in Leiden aufgenommen worden, so wanderte er schon nach dem Haag, wo er Schüler und sehr bald auch Schwiegersohn des Landschaftsmalers Jan van Goyen wurde und bis 1654 ansässig blieb. Dann hat er in Leiden und von 1661–1669 in Haarlem gelebt, und das letzte Jahrzehnt seines Lebens hat er wieder in seiner Vaterstadt zugebracht, wo er, ganz im Einklang mit der lustigen Grundstimmung seines Wesens, ein Wirtshaus kaufte und auch als Schankwirt gestorben ist.

Alles in allem genommen bilden die Darstellungen wüster Völlerei unter den Bildern Steens die Minderzahl. Seine künstlerisch vollendetsten Werke sind doch die Darstellungen aus dem Leben der höheren Stände wie z. B. die köstliche Schilderung der „Menagerie", des Hühnervolks auf einem vornehmen Gutshofe im Museum des Haag und der Ehekontrakt im Museum zu Braunschweig, und aus dem Leben der bürgerlichen Familien, wozu Jan Steen immer seine eigene oder die seiner Verwandten zum Modell nahm. Wie da immer der Himmel voller Geigen hing, wie der Humor trotz aller durch leichtsinnige Schuldenmacherei herbeigeführten Drangsale beständig das Szepter führte, ersehen wir aus einem der schönsten Familienbilder des Meisters, auf dem er selbst neben seiner gleich leichtlebigen Frau lachend den Vorsitz führt (Abb. 671). Auf der gleichen Höhe künstlerischer Vollendung steht das unter dem Namen „Der Papageienkäfig" berühmte Wirtshausbild im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 672), in dem sich die besten Eigenschaften des Künstlers zu einer vollendeten Harmonie in der Charakteristik der einzelnen Figuren wie in der koloristischen

Gesamtstimmung, in dem feinen Humor wie in dem über dem Ganzen schwebenden, idyllischen Hauch vereinigt haben.

Auch der Dritte der großen holländischen Genremaler, von denen jeder eine Welt für sich bedeutet, Gerard Terborch (1617—1681), gehört dem Kreise des Frans Hals an, weil er erst durch seinen Aufenthalt in Haarlem (1632—1635) seine künstlerischen Fähigkeiten entwickelt hat. Er war dort bei dem Landschaftsmaler Pieter Molyn als Schüler eingetreten; aber die Landschaft beschäftigte ihn viel weniger als das Figurenbild, und dazu fand er bei Frans Hals und den Gesellschaftsmalern seiner Schule Anregung genug. Wie diese reizte ihn die Schilderung von Wachtstuben mit Offizieren und Soldaten, mehr aber noch die des ungebundenen Lebens der Offiziere allein, die mit ihren Liebsten tändelten und in ihrem Schlaraffenleben nur gestört wurden, wenn einmal eine Ordonnanz eine wichtige Botschaft brachte. Oft war der Schauplatz dieser Szenen aus dem intimen Soldatenleben das reich ausgestaltete Gemach einer Kupplerin, und eine solche Szene haben wir auch in dem berühmtesten dieser Sittenbilder Terborchs zu erblicken, das keineswegs, wie es Goethe, durch einen Kupferstich irregeführt, geglaubt hat, eine „väterliche Ermahnung", sondern die zärtliche Unterhaltung eines älteren Galans mit einer jugendlichen Schönen darstellt (Abb. 673). Terborch hat viele solcher Bilder gemalt, die die Phantasie des Beschauers anregen, sie zu deuten und die Figuren in novellistischen Zusammenhang zu bringen. Dem Künstler ist aber das Malerische die Hauptsache gewesen, und dieses bietet soviel Reize, daß der Inhalt der Darstellung hinter dem köstlichen Genuß, der dem Auge bereitet wird, verschwindet.

Schon 1635 begab sich der junge Terborch auf die Wanderschaft, die ihn zuerst nach London führte, wo er gewiß auch von Dyck oder doch seine Werke kennen gelernt haben wird, aus deren Studium er sich vielleicht die glänzende Virtuosität in der Stoffmalerei aneignete, die er besonders in den Atlaskleidern junger Damen bewährt hat. Später soll er auch nach Italien, Frankreich und selbst nach Spanien gekommen sein, und auf diesen Reisen sollen Tizian und Velazquez so tiefe Eindrücke auf ihn gemacht haben, daß er sich auch der Bildnismalerei zuwandte, die er, 1645 in die Heimat zurückgekehrt, fortan mit besonderer Vorliebe pflegte, aber nicht im großen Stile, sondern in intimer Auffassung auf kleinem Raum. Auch als Bildnismaler ist er immer „der König des Kabinettstückes" geblieben. Nach kurzem Aufenthalt in Amsterdam ging er 1646 nach Münster, wo schon seit einem Jahre die Abgeordneten der kriegführenden Parteien über den Frieden berieten, der erst 1648 zu stande kam. Hier wo Hunderte von Staatsmännern, geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von diplomatischen Agenten, Rechtsgelehrten u. dergl. m. zusammenkamen, fand er reiche Gelegenheit, seine Gewandtheit als Bildnismaler zu bethätigen, in Bildnissen einzelner Personen wie in großen Gruppenbildern, von denen das beste, der Separatfriede zwischen Spanien und Holland am 15. Mai 1648 (jetzt in der Nationalgalerie zu London), ein „unübertroffenes Meisterwerk der Bildnismalerei auf kleinem Raum", noch erhalten ist. Von Münster ist Terborch nochmals nach Spanien gegangen, wo er sogar den König Philipp IV. porträtiert hat. 1650 war er wieder in der Heimat, und 1655 nahm er seinen Wohnsitz in Deventer, wo er bis zu seinem Tode blieb und es zu Wohlstand und auch zu solchem Ansehen brachte, daß er von der Bürgerschaft als einer der zur Kontrolle des Magistrats eingesetzten Vertrauensmänner gewählt wurde. Einmal hat er auch ein großes Gruppenbild der zu einer Sitzung versammelten Magistratsmitglieder im Rathaussaal gemalt, das sich noch jetzt in dem darauf dargestellten Saale befindet.



Abb. 675. Gesang mit Klavierbegleitung.
Von Caspar Netscher. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Seit 1650 etwa entstand die Mehrzahl seiner galanten Bilder aus dem Soldatenleben, die seinen Namen berühmt gemacht haben, die „väterliche Ermahnung" z. B. im Jahre 1655. Allmählich trat aber die Schilderung dieses gesellschaftlichen Kreises hinter die des Lebens der feineren bürgerlichen Stände zurück. Als großer Musikfreund hat Terborch gern junge Damen mit ihren Musiklehrern oder mit jungen Herren bei Gesang und Lautenspiel dargestellt. Oft läßt er uns in die Boudoirs junger Damen blicken, und bisweilen führt er uns auch die Bürgerfrauen bei häuslicher Arbeit, beim Unterricht ihrer Kinder oder bedächtig an einem Glase Wein nippend vor. Immer bleibt er sich dabei gleich in der vornehmen, gemessenen Auffassung und in der Zartheit der koloristischen Behandlung, die über der meisterlichen Wiedergabe des Stofflichen die feine, bisweilen humoristisch zugespitzte Charakteristik nicht ver-


Abb. 676. Reitergefecht vor einer Bergfeste. Von Philips Wouwerman. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

gißt. Diese harmonische Verbindung des malerischen Elementes in seiner höchsten Ausbildung mit liebevollster, eindringlichster und doch völlig unbefangener Charakteristik zeichnet auch die Bildnisse Terborchs aus, von denen die eines Herrn von Marienburg nebst seiner Gattin und eines jungen Mannes im Berliner Museum (Abb. 674), die Brustbilder des Meisters selber und seiner jungen Gattin im Reichsmuseum zu Amsterdam (um 1654 gemalt) und das besonders meisterliche Bildnis des Künstlers in der Galerie des Haag, das ihn in ganzer Figur, in höherem Lebensalter darstellt, hervorzuheben sind.

Terborch war der letzte Großmeister der holländischen Malerei. Diese stand bereits im Zeichen tiefen Verfalls, als Terborch 1681 starb, und auch sein bester Schüler, Kaspar Netscher (†1639—1684), der eine Zeit lang im Kabinettstück seines Meisters nicht unwürdig war (Abb. 675), verfiel später in den Manierismus des französischen Barockstils, als er sich im Haag niederließ und dort als Bildnismaler viel beschäftigt wurde.

Dem Kreise des Frans Hals und seiner Schule gehört auch der Haarlemer Philips Wouwerman (1619—1668) an, der sich außerdem noch bei dem Landschaftsmaler Jan Wijnants (†620—1679) gebildet hat. Die Szenen, die er aus dem bunten Leben seiner Zeit geschildert hat, spielen sich ausschließlich im Freien ab. Er war der Romantiker der Schule und der größte Dramatiker zugleich, ein Künstler, der sich in seinen Reitergefechten und Jagden, die er mit besonderer Vorliebe schilderte, in der Wiedergabe der leidenschaftlichsten Bewegungen erging, von wild zusammengeballten Knäueln von Menschen und Pferden. Auf Pferde verstand er sich ganz besonders, und niemals fehlt auf seinen Bildern ein Schimmel, der als sein Monogramm gelten kann und der auch, wie auf den Bildern des Isack van Ostade, eine Bedeutung im koloristischen Organismus hat. Trotz seines kurzen Lebens hat er an 800 Bilder gemalt, von denen die Dresdener Galerie allein 62 besitzt: Reitergefechte (Abb. 675), Lager- und Marketenderszenen, Pferdeschwemmen, Wirtshäuser mit rastenden Reitern und Wagen, Züge von Jägern, die zur Jagd aufbrechen oder von ihr zurückkehren, Hirsch-, Wildschweins-, Bären- und Falkenjagden, Szenen aus dem Leben der Fischer und Zigeuner u. dergl. m. In solchen Massen wirken diese Bilder freilich etwas eintönig. Wenn man aber jedes einzelne für sich betrachtet, muß man auch Wouwerman zu den größten Koloristen der holländischen Schule zählen.

b. Rembrandt und seine Schule.

Eine größere Bedeutung als Frans Hals hat Rembrandt nicht nur für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, sondern auch für die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in anderen Ländern, namentlich in Deutschland erlangt. Die Erkenntnis dieser Bedeutung ist freilich erst der neuesten Zeit in vollem Umfange klar geworden, seitdem die rein malerischen Fähigkeiten eines Künstlers und das Hervortreten des persönlichen Elements in der Kunst zum Maßstab absoluter Wertschätzung geworden sind. Fast zugleich mit Velazquez ist Rembrandt zu den ihm gebührenden Ehren gekommen, wobei freilich zu Gunsten Rembrandts der Umstand schwer ins Gewicht fällt, daß viele seiner Meisterwerke durch die öffentlichen Sammlungen in Dresden, Berlin, Wien, Paris und Holland frühzeitig bekannt und beliebt geworden sind, so daß Rembrandt

nicht erst, wie Velazquez, für unsere Zeit neu entdeckt zu werden brauchte. Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang in allen seinen Stadien und sein gewaltiger Einfluß auf die Malerei seiner Zeit ist jedoch erst durch die neueste Forschung völlig aufgeklärt und dadurch das Bild eines Mannes von ungewöhnlicher geistiger Tiefe lebendig geworden, den seine eigene Zeit unterschätzt und zuletzt mißachtet hat, weil seine gewaltige Subjektivität und sein kühner Idealismus — hierin war er mit Michelangelo geistesverwandt — sich den Wandlungen des Tagesgeschmacks nicht unterordnen wollte. Während seines Lebens hat er, zum Teil durch eigenes Verschulden, als Künstler und Mensch bei weitem nicht die glänzende Rolle gespielt wie Rubens.


Abb. 677. Rembrandts Mutter.
Nach einer Radierung von Rembrandt (1628).

Rembrandt Harmenszoon van Ryn wurde am 15. Juli 1606 als Sohn eines Müllers in Leiden geboren. Anfangs von seinem Vater für den Gelehrtenstand bestimmt, wußte er es doch durchzusetzen, daß er seiner Neigung für die Malerei folgen durfte. In Leiden, wo Handel, Gewerbe und Gelehrsamkeit mehr galten als die Kunst, vermochte er sie freilich nur in geringem Grade zu befriedigen. Jacob van Swanenburgh, bei dem er seine Lehrzeit durchmachte, gehörte zu den Vertretern des Italienertums, der besonders auch von Elsheimer in Rom gelernt hatte, und für diese Richtung scheint Rembrandt von vornherein nicht das mindeste Verständnis besessen zu haben. Es ging ihm auch nicht auf, als er seine Lehrzeit noch ein halbes Jahr lang in Amsterdam bei Pieter Lastman fortsetzte. 1623 wieder nach Leiden zurückgekehrt, bildete er sich ganz auf eigene Hand weiter, indem er, völlig abgewandt von dem Ideal der Akademiker, die Natur zur Lehrmeisterin nahm und dabei sich nur auf seine eigenen Beobachtungen verließ. Neben dem Zeichenstift und der Feder wurde die Radiernadel sein erstes Ausdrucksmittel, die er schnell mit größter Freiheit zu handhaben wußte. Nicht aus seinen Gemälden, sondern aus seinen Radierungen sprühen uns die ersten Blitze dieses Genius entgegen. Während seine frühesten, uns bekannten Gemälde, der Apostel Paulus im Gefängnis (im Museum zu Stuttgart) und der Geldwechsler bei Kerzenlicht (im Berliner Museum), beide von 1627, noch unbeholfen und unsicher in der malerischen Technik sind, wenn sie auch bereits deutlich den neuen Weg erkennen lassen, den Rembrandt mit vollem künstlerischen Bewußtsein eingeschlagen hatte, so zeigen seine gleichzeitig entstandenen Radierungen, daß er in dieser Kunst bereits um einige Jahre früher eine vollkommene Meisterschaft erlangt hatte. Ein Meisterwerk der Radierung schlechthin, bei dem mit den einfachsten Mitteln die stärksten Wirkungen erzielt worden sind, ist das von 1628 datierte Bildnis seiner Mutter (Abb. 677), dem


Abb. 678. Die heilige Familie (1631).
Gemälde von Rembrandt.
In der alten Pinakothek zu München.



Abb. 679. Sitzung des Amsterdamer Rats. Von Thomas de Keyser. Im Museum des Haag.

einige Selbstbildnisse, Bildnisse von Verwandten und Straßenfiguren (Bauern, Verkäufer, Bettler) fast ebenbürtig sind. In diesen Erstlingsblättern hat sich Rembrandt als Radierer nur rein zeichnerischer Mittel bedient. Erst in späteren Jahren suchte er mit seinen Radierungen auch jene vollen malerischen Wirkungen hervorzubringen, die seine Gemälde boten. Reicher und großartiger sind diese radierten Blätter dadurch auch geworden; aber an frischer Ursprünglichkeit, an hinreißender Genialität bleiben sie doch hinter den kühnen Improvisationen der Leidener Zeit zurück.

Die Radierung spielt in der Kunst und im Leben Rembrandts überhaupt eine große Rolle. Sie war ihm nicht, wie seinen Zeitgenossen, eine reproduzierende, sondern eine selbstschöpferische Kunst. Was er mit dem Pinsel nicht schnell genug ausdrücken konnte oder wollte, vertraute er der Radiernadel an, und darum ist seine Kunst in ihrem vollen Umfange nur dann zu würdigen, wenn man zu den etwa 400 Gemälden, die er uns hinterlassen hat, noch seine Radierungen, etwa 250, hinzuzieht, in denen er seine Gedanken am schnellsten und unmittelbarsten ausgesprochen hat.

Seine Gedanken waren freilich zuerst und fast ausschließlich auf die Wiedergabe der malerischen Erscheinung gerichtet, der sich alles Übrige, Gegenstand, Komposition, Charakteristik, Ausführung der Einzelheiten u. s. w., unterordnen mußte. Was er in der Enge seines Malerstübchens in Leiden gesehen, das Spiel des durch die kleinen Fensterscheiben einfallenden Lichts mit dem dunklen Raum dahinter und den darin befindlichen Menschen und Gegenständen, reizte ihn zur malerischen Nachbildung, ohne daß er von seinen Vorgängern, von Correggio und anderen, etwas gewußt hätte. Wenn er seinen Kopf mit dem breitkrempigen Hut beschattete und dann in den Spiegel blickte, gaben sich ihm ungesucht die Grundlagen zu dem koloristischen Prinzip, dem er die Wege gebahnt hat, auf denen ihm bald ein Heer von Schülern und Nachahmern folgte.



Abb. 680. Anatomische Vorlesung des Dr. Tulp. Von Rembrandt. Im Museum des Haag.



Abb. 681. Der Schiffsbaumeister und seine Frau. Von Rembrandt. Im Buckinghampalast zu London.

Auch seine malerischen Fähigkeiten entwickelten sich nach Überwindung der ersten Schwierigkeiten bald zu größerer Freiheit. Die Gefangennahme Simsons von 1628 (im königlichen Schloß zu Berlin) ist koloristisch schon sehr wirksam, aber noch etwas befangen in der Wiedergabe der Bewegungen. Drei Jahre später entstanden aber bereits zwei Gemälde von hoher Vollendung, eine Darstellung des Jesusknaben im Tempel (im Museum des Haag) und die prächtige heilige Familie in der Münchener Pinakothek (Abb. 678), Rembrandts erstes Bild mit naturgroßen Figuren, das zugleich seine völlige Unabhängigkeit von fremden Vorbildern und seine von Grund aus realistische Naturauffassung, aber auch schon sein Streben, die schlichte Natur durch den Zauber des Lichts und der Farbe zu verklären, zu idealisieren, kundgiebt. In dieser Verbindung schlichter, bisweilen geradezu gemeiner Natur mit dem höchsten Idealismus koloristischer Darstellung liegt im wesentlichen die künstlerische Bedeutung Rembrandts begründet. Da sich, vornehmlich wohl durch seine Radierungen, sein Ruf rasch verbreitete, entschloß er sich, Ende 1631 Leiden zu verlassen und sich in dem benachbartem Amsterdam, wo besonders auch die Bildnismalerei blühte, ein weiteres Feld seiner Thätigkeit zu suchen. Er fand es auch, und es begann nun eine Periode freien künstlerischen Schaffens, die etwa ein Dutzend Jahre umfaßt und eine lange Reihe köstlicher Meisterwerke gezeitigt hat.



Abb. 682. Rembrandt und seine Gattin Saskia van Uylenburgh. Von Rembrandt. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Anfangs hatte Rembrandt freilich in Amsterdam einen schweren Stand, weil die dortige Schule einen feierlichen Bildnisstil festgelegt hatte, dem Rembrandts geniale Unterwerfung eines Individuums unter seinen malerischen Eigenwillen schnurstracks zuwiderlief. Der beste dieser Amsterdamer Bildnismaler war Thomas de Keyser (1596—1667), der zwar von der älteren Schule noch eine gewisse Unfreiheit in der Anordnung und Härte in Modellierung und Kolorit beibehalten hatte, aber doch im allgemeinen den Eindruck voller, kräftiger Lebenswahrheit erreichte. Es ist begreiflich, daß diese kraftvolle Art selbst auf Rembrandt ihren Einfluß übte, der sich mehrere Jahre lang nachweisen läßt. Eines der Hauptwerke de Keysers, eine zu Ehren der Ankunft der Maria von Medicis im Jahre 1638 veranstaltete Sitzung des Amsterdamer Rats (Abb. 679), steht sogar auf gleicher Höhe mit einigen ähnlichen Bildern Rembrandts, der, wenn er auch von de Keyser manches lernte, doch auch jede Gelegenheit wahrnahm, diesen zu übertrumpfen. Das war ihm schon gelungen, als er von der Amsterdamer Chirurgengilde den Auftrag erhalten hatte, ihre Vorsteher bei einem anatomischen Unterricht des Dr. Tulp vor einer Leiche zu malen. Dieses 1632 gemalte Bild (jetzt im Museum des Haag, Abb. 680), Rembrandts erste große That in Amsterdam, soll nach glaubwürdigen Berichten wie



Abb. 683. Bildnis der Saskia van Uylenburgh. Von Rembrandt. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

eine künstlerische Offenbarung gewirkt haben, weil noch niemals ein Künstler es gewagt hatte, unter Vernachlässigung aller akademischen Regeln der Komposition den Erfolg seines Werkes ausschließlich dem Spiel des Lichtes anzuvertrauen. Freilich hat Rembrandt bei vollster Wahrung seines künstlerischen Prinzips auch den Forderungen seiner Auftraggeber nach strenger Porträtähnlichkeit nachgegeben, und diesen Wünschen kam er auch in späteren Jahren noch nach, wenn die Auftraggeber darauf drangen. Wie er trotz dieser Forderungen sich dennoch die Freiheit künstlerischer Bewegung zu wahren wußte, zeigt das höchst lebendige, fast wie ein Augenblicksbild erfaßte Doppelbildnis des sogenannten „Schiffsbaumeisters und seiner Frau“ von 1633 (im Buckinghampalast zu London, Abb. 681), dann das acht Jahre später gemalte Bildnis des Mennonitenpredigers Anslo mit einer Frau, vielleicht seiner eigenen, die er zu trösten und zu ermahnen beflissen ist (im Berliner Museum).

Das Jahr 1633 war für Rembrandts Leben und Kunst von größter Bedeutung. Durch seine Vermählung mit der wohlhabenden Saskia van Uylenburgh gewann er nicht nur ein häusliches Glück, das er zu preisen und zu malen nicht müde wurde, sondern auch die Grundlage einer gesicherten Existenz, die ihm die freie Ausübung seines künstlerischen Wollens, aber auch die Befriedigung gewisser Neigungen zu Prachtentfaltung und Sammeleifer gestattete, die ihm später verhängnisvoll werden sollten. Die Freude an der farbigen Erscheinung nahm sein ganzes künstlerisches Sinnen so sehr gefangen, daß er sich eine reiche Garderobe von allerhand phantastischen, meist orientalischen Kostümen anschaffte, mit denen er sich, seine Frau und zuletzt auch seine Modelle ausputzte. Der Jubel des Mannes, der ein holdes Weib errungen, klingt uns am lautesten aus dem berühmten Bilde der Dresdener Galerie entgegen, wo Rembrandt, seine geliebte Saskia im Arm haltend, mit der Rechten das Stengelglas erhebt und dem Beschauer lachend zutrinkt (Abb. 682). Bildnisse der Saskia allein findet man in den Galerien zu Dresden (Abb. 683), Kassel, Petersburg, Madrid und an anderen Orten, nicht immer von leicht erkennbarer Porträtähnlichkeit, weil der Künstler für seine Gattin wie für sich selbst in dieser glücklichen Zeit die prunkvollsten Verkleidungen wählte, weil es ihm immer nur auf das Malerische, nicht auf die gemeine Wirklichkeit, auf den idealen Zauber des Kolorits, nicht auf die graue Theorie des nüchternen Alltagslichtes ankam. Wie er gern seine Frau in orientalische Kostüme kleidete, die manchem ihrer Bildnisse den Namen der „Judenbraut“ eingetragen haben, so that er sich selbst mit kriegerischer Rüstung, mit Brustharnisch oder doch mit eisernem Ringkragen, mit Schwert und Wehrgehänge an, nicht um sich als Ritter oder Krieger aufzuspielen, sondern weil der kalte Glanz des Metalls zu dem warmen goldenen Ton der Grundstimmung seiner Bilder einen gewissen Gegensatz bildete, sich aber doch mit diesem zusammenstimmen ließ.

Da Rembrandt durch seine Heirat der Notwendigkeit überhoben war, sich um Bildnisaufträge zu bewerben, konnte er ungestört seinen Neigungen in der Ausführung von religiösen und mythologischen Bildern leben. Sein ganzes Streben war auf die Erreichung seines koloristischen Ideals gerichtet, dessen Grundzüge er mit dem Dresdener Doppelbildnisse bereits aufgestellt hatte. Von da ab wurde er immer feuriger, immer glühender in der Beleuchtung, so daß der warme, von innerer Glut durchströmte Goldton alle Lokalfarben zu einer Harmonie verschmolz, in der sich auch die widerstrebendsten Elemente zusammenfanden, ohne daß, wie in seinen Jugendwerken, ein greller



Abb. 684. Die Kreuzabnahme (1633). Nach einer Radierung von Rembrandt.

Mißton übrig blieb. Daß das alte Testament ihn bei der Wahl seiner religiösen Stoffe mehr anzog als das neue, ist wohl aus rein malerischen Rücksichten zu erklären, vielleicht auch aus dem reichen Studienmaterial, das er im Judenviertel von Amsterdam gefunden hatte. Hier traf er alles, was er an Natur brauchte. Besonders lebhaft interessierte ihn die Geschichte Simsons, des „alttestamentlichen Herkules", die ihm die Anregung zu einigen seiner herrlichsten Schöpfungen gegeben hat: zu dem Opfer Manoahs und seiner Gattin Hanna, der Eltern Simsons (in der Dresdener Galerie, von 1641), der Hochzeit Simsons (von 1638, in derselben Galerie), der Bedrohung seines Schwiegervaters durch Simson (1635, im Berliner Museum). Ein Opfer Abrahams (von 1635, in der Ermitage zu St. Petersburg) und der Abschied des Engels von der Familie des Tobias (von 1637, im Louvre zu Paris), dessen Geschichte Rembrandt später noch mehrere Male beschäftigt hat, reihen sich jenen Bildern ebenbürtig an. Das Ergreifendste auf dem Gebiete der religiösen Malerei hat er in dieser Periode seines Schaffens aber in fünf kleinen Bildern aus der Leidenszeit Christi geleistet, die er von 1633 bis 1639 im Auftrage des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien gemalt hat: der Kreuzesaufrichtung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi (sämtlich in der Münchener Pinakothek).



Abb. 685. Christus und die Samariterin am Brunnen (1634). Nach einer Radierung von Rembrandt.

Unter den mythologischen Bildern dieser Zeit sind besonders der Raub der Proserpina (im Berliner Museum) und der berühmte Raub des Ganymed von 1635 (in der Dresdener Galerie) hervorzuheben. Letzteres Bild ist keineswegs als eine Burleske oder gar als eine beabsichtigte Satire auf das antike Formenideal aufzufassen. Rembrandt sah alles mit seinen am Studium der Wirklichkeit geschärften Augen an, und nach seinen Beobachtungen konnte sich das Ereignis gar nicht anders abgespielt haben, als er es darstellte. Das Humoristische der Situation war ihm die Hauptsache, und das übersah er auch nicht, wenn er ernste Vorgänge wie z. B. die Predigt Johannes des Täufers (um 1635, im Berliner Museum) schilderte. In der Darstellung solcher Volksszenen blieb er trotz seines Idealismus ein echter Niederländer, der an der Wiedergabe gemeiner Wirklichkeit, wenn sie nur richtig beobachtet war, nichts Anstößiges fand.

In den gleichzeitigen Radierungen behandelte er ähnliche Gegenstände wie in seinen Gemälden. Ein Hauptblatt dieser Zeit, die große Kreuzabnahme von 1633 (Abb. 684), stimmt sogar in den Hauptfiguren und in den Lichtwirkungen ziemlich genau mit dem wohl später entstandenen Gemälde in München überein. Weniger kräftig in der malerischen Wirkung, aber dafür intimer in der Stimmung und geistreicher in der Ausführung ist das ein Jahr später entstandene kleine Blatt mit Christus und der Samariterin am Brunnen (Abb. 685).

Am Ende dieser Periode steht Rembrandts großartigstes Werk, in dem nicht bloß sein eigenes Schaffen, sondern eigentlich die ganze holländische Malerei ihren Höhepunkt erreicht hat: das unter dem Namen die „Nachtwache" berühmt gewordene „Schützenstück", das den Ausmarsch des Hauptmanns Franz Banning Cocq und seiner Compagnie zu einem Festschießen oder zu einer sonstigen Übung darstellt (im Reichsmuseum zu Amsterdam, Abb. 686). Das Bild war von den Cloveniersdoelen bestellt worden, und jeder der sechzehn Teilhaber an diesem Bilde hatte 100 Gulden bezahlt, in der Voraussetzung natürlich, bildnismäßig dargestellt zu werden. Um diese Bedingung kümmerte sich Rembrandt aber nicht. Die Aufgabe war ihm nur eine willkommene Gelegenheit, sein koloristisches System einmal an einem Gegenstande großen Maßstabs zu veranschaulichen, im tiefsten Schatten seine Kunst goldigleuchtender Helldunkelmalerei von der besten Seite zu zeigen. In durch-



Abb. 686. Die „Nachtwache“ (1642). Schützenstück von Rembrandt. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

aus willkürlicher Anordnung, ohne an Paradeschritt zu denken, ließ Rembrandt seine Schützen aus dem tiefen Dunkel eines Flurs in das Sonnenlicht der Straße treten, das aber nur die vordersten des Zuges trifft, während die Mehrzahl in jenem echt Rembrandtschen Helldunkel stecken bleibt, in dem immer das Dunkel stark gegen die Helligkeit vorherrscht. Zwei Kinder sind in die Reihen der Schützen hineingelaufen: ein Knabe, der sich eine Sturmhaube aufgestülpt hat, und ein kleines, hellgekleidetes Mädchen mit einem weißen Hahn, der vielleicht ausgeschossen werden soll. Diese regellose Komposition, die nur der koloristischen Wirkung zu Liebe gewählt worden war, widersprach aber dem Sinn der Besteller, die vor allem mehr Feierlichkeit für die Inszenierung ihrer werten Persönlichkeilen, mehr Würde und Pose verlangten. Es ist daher begreiflich, daß dieses Werk, in dem wir die höchste Offenbarung des malerischen Sinnes im Menschen verehren, für den Künstler einen starken Mißerfolg bedeutete und daß lange Zeit niemand auf den Gedanken kam, Rembrandt wieder ein Schützen- oder Regentenstück anzuvertrauen. Um so weniger, als Amsterdam damals außer in Thomas de Keyser noch in Bartholomaeus van der Helst (1613—1670) einen trefflichen Maler besaß, der solche Schützen- und Regentenstücke ganz nach dem Herzen ihrer Auftraggeber anfertigte und dabei eine künstlerische Auffassung, eine höchst lebendige Anordnung und eine reiche, blühende Färbung in gleichmäßigem Licht nicht vermissen ließ. Er hatte sich unter dem Einfluß des Nicolas Elias (um 1590 bis um 1646) gebildet, der zuerst in Amsterdam Schützen- und Regentenstücke sowie Bildnisse gemalt hatte, die sich durch eine freiere, unbefangenere Naturanschauung von der altertümlichen Gebundenheit der Maler des 16. Jahrhunderts unterschieden. Schon 1639 hatte van der Helst ein Schützenstück geschaffen, das in seiner Art als der Höhepunkt dieser Gattung von Bildern gelten kann (jetzt im Reichsmuseum zu Amsterdam) und auch seinen Zeitgenossen als das Ideal dieser Gruppenbilder erschienen ist. Sie konnten sich gar nichts Besseres wünschen und nach dem Mißerfolge Rembrandts, dessen Bild schon bald nach seiner Vollendung den Namen „Nachtwache“ erhielt, weil man Rembrandts Absicht nicht verstand, war es selbstverständlich, daß van der Helst die meisten Aufträge dieser Art erhielt. Er hat dann noch ein zweites, jenem ersten gleichstehendes Meisterwerk in der großen Schützenmahlzeit geschaffen, die die Amsterdamer Schützengilde bei der Feier zu Ehren des Abschlusses des westfälischen Friedens von 1648 darstellt (Abb. 687, im Reichsmuseum zu Amsterdam). Auch in Familienbildnissen, in Bildnissen von Ehepaaren und in zahlreichen Einzelporträts hat van der Helst Ausgezeichnetes geleistet und damit die von Rembrandt unabhängige Richtung der Amsterdamer Malerei auf ihren Gipfel geführt.

Schwerer als der Mißerfolg seines Schützenbildes traf Rembrandt ein zweiter Schlag. Seine Gattin starb im Juni 1642, nachdem sie ihm ein Jahr zuvor einen Sohn geschenkt, und damit verlor sein Leben den Halt. Er hatte sich an ein fürstliches Leben gewöhnt und wirtschaftete arglos mit seinem Gute, indem er namentlich seiner Leidenschaft als Sammler von allerlei Kunstgegenständen, auch von antiken Bildwerken, und von Kostbarkeiten und Raritäten jeglicher Art frönte. Schon um 1650 begannen seine Vermögensverhältnisse ins Schwanken zu geraten, und obwohl er bald wieder Porträtaufträge übernahm, vermochte er den Ruin nicht aufzuhalten. Im Jahr 1656 mußte er sich bankerott erklären, und sein Haus und seine Kostbarkeiten wurden im Jahre darauf versteigert. Daß er nicht völlig zu Grunde ging, hat er nur der Energie seiner Magd Hendrickje Stoffels zu verdanken, mit der er um 1649 ein Liebesverhältnis eingegangen war und die fortan seinem Hauswesen mit Umsicht und Sorgfalt vorstand. Ihr schuldete er es, daß er endlich Schutz vor seinen Gläubigern fand und noch einen verhältnismäßig ruhigen Lebensabend genießen konnte, nur mit seiner Kunst beschäftigt. Die Schicksalsschläge, die ihn getroffen, hatten aber doch seine physische Kraft vor der Zeit untergraben. Nachdem er noch den Schmerz erlebt, daß sein Sohn Titus 1662 starb, folgte er ihm im Jahre darauf. Am 8. Oktober 1669 ist er in Amsterdam begraben worden.

Die trübe Gemütsstimmung, der er seit 1656 verfiel, ist nicht ohne Einfluß auf seine Kunst geblieben. Aber die Zahl der schwachen und unerfreulichen Bilder, die von dem seelischen Druck, unter dem er litt, zeugen, ist verhältnismäßig gering im Vergleich zu den Meisterwerken, die ihm auch unter mißlichen, äußeren Umständen noch gelangen. Von 1642 bis etwa 1655 entfaltete sich sein Kolorit sogar zu noch größerer Freiheit und Breite, zu noch stärkerer Leuchtkraft und Glut im tiefsten Dunkel, und immer sicherer wurde seine Meisterschaft, wenn er die stark wirkenden Lokalfarben mit vollem Pinsel dick und fett auftrug.

Diese Meisterschaft hat er sowohl in einigen Selbstbildnissen und in einer Reihe von Greisenbildnissen, die gewöhnlich als „Rabbiner" bezeichnet werden, als ganz besonders in einer Gruppe von biblischen Bildern, meist mit kleinen Figuren, bewährt, von denen die Ehebrecherin vor Christo von 1644 (in der Nationalgalerie zu London), zwei heilige Familien von 1645 und 1646 in Petersburg und Kassel, eigentlich zwei Zimmermannsfamilien in ihrer ärmlichen Behausung, der Traum Josephs, die Frau des Tobias mit der Ziege und Susanna mit den beiden Alten im Berliner Museum, die Anbetung der Hirten in der Nationalgalerie zu London und Christus mit den Jüngern in Emmaus im Louvre zu Paris (Abb. 688) noch den vollen Reichtum Rembrandtscher Kunst an seelischer wie an koloristischer Stimmung offenbaren. Eine außergewöhnliche Kraft der Stimmung herrscht auch in den zahlreichen gemalten, gezeichneten und radierten Landschaften, die Rembrandt während dieses Zeitraums schuf. Wie in allen seinen Schöpfungen hat Rembrandt auch in diesen Landschaften seine leidenschaftlich gestimmte Seele wiedergespiegelt. Auch der größte Teil der Radierungen, in denen sich seine Kunst der Nadel-



Abb. 687. Schützenmahlzeit zum Friedensfest von 1648. Von B. van der Helst. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.



Abb. 688. Das Mahl zu Emmaus. Von Rembrandt. Im Louvre zu Paris.

führung am freiesten und koloristisch wirksamsten gezeigt hat, fällt in die Zeit von 1642 bis 1655. Wenn er in der Zurückgezogenheit seines Hauses nicht dem Genuß an seinen Kunstsammlungen lebte, ging er künstlerischen Problemen nach, die er am besten mit der Radiernadel lösen zu können glaubte. Das Höchste, was er in der Wiedergabe des Lichtes durch die einfachen Kontraste von Schwarz und Weiß zu leisten vermochte, wird am deutlichsten durch die 1648 ausgeführte Radierung des Schwarzkünstlers Dr. Faust in seinem Gemach und das um 1650 entstandene figurenreiche Blatt mit der Darstellung des die Kranken heilenden Christus veranschaulicht, das berühmte „Hundertguldenblatt“, das seinen Namen davon erhalten haben soll, daß Rembrandt selbst den Wert eines Abdruckes auf 100 Gulden festgesetzt hätte. Heute werden gule Abdrücke Rembrandtscher Hauptblätter bisweilen mit 20000 Mark und darüber bezahlt.

Rembrandts künstlerischer Wille war stärker als seine physische Kraft. Um 1660 hatte er sein Mißgeschick schon soweit überwunden, daß er sein ganzes großes Können wieder zu bedeutsamen Aufgaben zusammenraffen konnte. Was er persönlich unter der Enge seiner beschränkten Verhältnisse litt, hal er uns freilich in seinen Selbstbildnissen aus dieser letzten Zeit nicht verschwiegen. Seine Augen werden immer trüber, sein Gesichl wird mehr und mehr aufgedunsen, und die fröhliche Ausgelassenheit des jungen Rembrandt ist hinler der traurigen Miene, dem melancholischen Gesichtsausdruck verschwunden. Es ist die Tragödie eines Menschenlebens, die aus diesen Bildnissen zu uns spricht. Trotz alledem war die Energie des Künstlers, war sein Ehrgeiz, es wieder mit den Besten seiner Zeit aufzunehmen, so gewaltig, daß ihm doch noch in den letzten Jahren seines Lebens ein großer Wurf gelungen ist, in seinem 1661 gemalten Regentenstück, den „Staalmeesters“ d. h. den um einen Tisch versammelten Vorstehern der Amsterdamer Tuchhalle (Abb. 689, im Reichsmuseum zu Amsterdam). Rembrandt hatte sich längst abgeklärt; er kam den Neigungen seiner Auftraggeber nach, und innerhalb ihrer Anforderungen an Bildnistreue hat er doch sein koloristisches Bekenntnis noch einmal mit voller Begeisterung abgelegt. Hier ist lrotz des Helldunkels und trotz des Überwiegens neutraler Farben (schwarz, braun, weiß, grau mil wenig rol) eine Glul erreicht worden, die innerhalb dieser Farbenskala nicht mehr übertroffen werden kann.

Ungeachtet der Wandlungen in Rembrandts Lebenslauf hat sich eine große Zahl von Schülern um ihn geschart, von denen man freilich nicht weiß, wie viele sich der unmittelbaren Unterweisung des Meisters zu erfreuen gehabt und wie viele nur äußerlich seine Kunst nachgeahmt haben. Zu dem engeren Kreise seiner Schüler zählt man gewöhnlich Govaert Flinck (1615 bis 1660), der vornehmlich Regenten- und Schützenstücke gemalt hat, aber auch in biblischen Bildern



Abb. 689. Die „Staalmeesters“ (Vorsteher der Tuchhalle). Von Rembrandt. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

gelegentlich mit Rembrandt gewetteifert hat (Abb. 690), Ferdinand Bol (1616—1680), der ihm besonders als Bildnismaler nahe gekommen ist, und Gerbrandt van den Eeckhout (1621—1674), der sich eng an Rembrandts biblische Darstellungen in kleinem Format angeschlossen und darin Hervorragendes geleistet hat wie z. B. Salomons Götzendienst im Museum zu Braunschweig und die Darstellung Christi im Tempel in der Dresdener Galerie beweisen. Auch zwei Altersgenossen Rembrandts, Jan Livens (1607—1674) und Salomon Koninck (1609—1656), darf man zu seinen Schülern zählen, da sie ihr Bestes im Anschluß an ihn geleistet haben. Livens' Hauptwerk auf dem Gebiete der religiösen Malerei, die Opferung Isaaks im Museum zu Braunschweig, hält sogar den Vergleich mit ähnlichen Meisterwerken Rembrandts aus, in denen auch ein voller Lichtstrom auf einen jugendlichen nackten Körper konzentriert ist. Zu den hervorragendsten Schülern Rembrandts im engeren Sinne hat ferner der Genre- und Bildnismaler Nicolas Maes (1632—1693) gehört, der von 1648—1652 Schüler Rembrandts war und in dessen Art, im leuchtenden Helldunkelton, koloristisch höchst anziehende Innenräume mit Frauen, Mädchen und Kindern bei häuslichen Verrichtungen (Hauptwerke: die Rübenschälerin und die faule Magd in der Londoner Nationalgalerie, das Pärchen an der Treppe in der Sammlung Six in Amsterdam und die Spinnerin im Reichsmuseum zu Amsterdam) gemalt hat, später aber durch französischen Einfluß in einen zopfigen Manierismus geriet, der sich besonders in seinen Bildnissen sehr unerfreulich geltend macht.



Abb. 690. Die Verstoßung der Hagar. Von Govaert Flinck. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Über diesen engeren Kreis seiner zeitweilig oder längere Zeit in Amsterdam thätigen Schüler und Nachahmer hinaus hat sich Rembrandts Einfluß auch auf andere Stätten holländischer Kunstübung erstreckt, was sich im einzelnen bei der folgenden Betrachtung der Genre-, Landschafts- und Marine-, Tier- und Stilllebenmalerei ergeben wird.



Abb. 691. Der Meister in seiner Werkstatt. Von Gerard Dou. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

c. Die holländische Genre-, Landschafts-, Tier- und Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts.

Die holländischen Maler, die sich die Schilderung ihres Volkslebens vom Standpunkte einer unbefangenen Naturanschauung zur Aufgabe gemacht hatten, konnten gar nichts Besseres thun als sich an Rembrandt anzuschließen oder sich doch wenigstens die von ihm entdeckten und so reich ausgebildeten Lichtwirkungen anzueignen, indem sie dadurch selbst die unscheinbarsten Vorgänge aus ihrer Umgebung, die schlichtesten Menschen und Dinge mit einem poetischen Schimmer umgaben und das Alltägliche in eine höhere Sphäre erhoben. Dadurch gewannen diese Darstellungen gleichsam einen idealistischen Hauch,



Abb. 692. Die Abendschule. Von G. Dou. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

und daraus erklärt sich, neben dem Reiz des Gegenständlichen, des Kulturgeschichtlichen, der unvergängliche Zauber, den diese Sittenbilder ausüben. Wir haben gesehen, wie Adriaen van Ostade das Innere seiner Wirts- und Bauernhäuser durch den Reiz des Rembrandtschen Helldunkels verklärt hat, und vollends ein Idealist des Lichtes im Verein mit einer unvergleichlichen Feinmalerei war Gerard Dou (1613 bis 1675), Rembrandts ältester Schüler.

Dou ist in Leiden geboren worden und hat dort sein ganzes Leben zugebracht. Etwa von 1628 bis zu Rembrandts Übersiedelung nach Amsterdam ist er dessen Schüler gewesen. Von ihm hat er gelernt, wie das in Innenräume einfallende Licht künstlerisch zu verwerten ist, und diese koloristischen Feinheiten hat er dann in kleinen Bildnissen und in Schilderungen von Innenräumen, die er mit Figuren und allerhand Gerät ausstattete, so anziehend veranschaulicht, daß seine Bilder bald den Ruhm des gemütvollen Künstlers weit über die Grenzen seiner Heimatstadt verbreiteten. Wenn man von niederländischen „Kabinettstücken“ spricht, denkt man zuerst an Dou, und seine Bilder waren daher auch im 18. Jahrhundert, als der Name des „Kabinettstückes“ bei den fürstlichen Sammlern aufkam, sehr gesucht. Nach einer bekannten Anekdote soll Dou einmal an einem Besen drei Tage lang gemalt haben, und in der That sind seine Bilder Wunderwerke der Feinmalerei, die vor der Prüfung mit der Lupe Stich halten. Er hat auch nur etwa 220 Bilder hinterlassen, in Anbetracht seiner Lebenszeit eine geringe Zahl. Die Schilderung lebhafter Vorgänge war ihm fremd. Er liebte es, das Idyllische des kleinbürgerlichen Lebens zu zeigen, mit behaglichem Humor oder doch mit stiller Freude am Dasein. Nur selten schlägt er einen ernsten Ton an wie in seinen mehrfach gemalten ärztlichen Besuchen, von denen der Besuch eines Arztes bei einer wassersüchtigen Frau im Louvre zu Paris zu seinen Meisterwerken gehört. Sonst weiß er auch ärztlichen Operationen eine humoristische Seite abzugewinnen, wie z. B. die Darstellung des Zahnarztes in der Dresdener Galerie zeigt, wo der geschickte Mann am offenen Fenster seiner Stube triumphierend den Zahn hochhebt, den er einem gar nicht vergnügt dreinschauenden Jüngling eben ausgerissen hat. Diese „Fensterbilder“, die dem Beschauer einen Einblick in die dahinter im dämmerigen Halbdunkel liegenden, mit allerlei Mobiliar und Gerät gefüllten Räume gestatten, waren eine Spezialität des Künstlers, die er aber nicht der Wirklichkeit abgesehen, sondern nach seinen künstlerischen Neigungen ersonnen hat. Hinter solchen Fensterbrüstungen hat er alte Männer und Frauen bei der Lektüre, Geigenspieler, Raucher, einmal auch sich selbst dargestellt, so daß man einen Einblick in seine reich mit antiken Bildwerken, wissenschaftlichen Musikinstrumenten u. dgl. m. ausgestattete Werkstatt gewinnt (Abb. 691). Diese Freude an der Wiedergabe der unbelebten Natur hat ihn auch gereizt, Stillleben im eigentlichen Sinne des Wortes zu malen, vielleicht angeregt durch die Leidener Professoren, die ihre Arbeitszimmer mit solchen „Gelehrtenstillleben“ schmückten.

In einer Gruppe anderer Bilder ist Dou auf die Wiedergabe künstlicher Lichtwirkungen ausgegangen, indem er seine Innenräume mit Kerzen und Laternen erhellte, die ihren Lichtschein, wie es der Zufall wollte, auf Figuren und Gegenstände warfen. Sein Haupt-



Abb. 693. Brieflesendes Mädchen. Von G. Schalcken. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

werk dieser Gattung ist die „Abendschule“ im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 692), ein Bild, auf dem bereits alle jene malerischen Effekte angedeutet sind, aus denen später sein Schüler oder Nachahmer Godfried Schalcken (1643—1706), der in Dordrecht und zuletzt im Haag thätig war, eine vielbewunderte Spezialität gemacht hat (Abb. 693).

Dous unmittelbarer Schüler und Nachfolger in Leiden war Frans Mieris (1635 bis 1681), der seinem Meister in der Kunst der Feinmalerei wohl gleichgekommen ist. Wenn er auch Figuren aus dem Volksleben und gelegentlich wie sein Meister heilige Magdalenen und Einsiedler in felsigen Wüsten gemalt hat, so führte ihn seine Neigung doch mehr auf die Schilderung des Lebens der höheren Stände in ihren lauschigen, behaglich ausgestatteten Zimmern, wobei er, ganz wie es Terborch gethan hatte, die Einbildungskraft des Beschauers anregte, sich aus der Betrachtung junger Mädchen, die Briefe lesen, oder musizierender Paare oder junger Damen, die Malerateliers besuchen, zärtliche Liebesgeschichten herauszuspinnen. In der Wiedergabe weißer Atlaskleider ist er Terborch jedenfalls sehr nahe gekommen (Abb. 694). Seine feine Kunst wurde noch bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein durch seinen Sohn Willem van Mieris (1662—1747) und seinen Enkel Frans van Mieris den jüngeren (1689—1763) fortgesetzt, die aber zuletzt, namentlich in ihren viel begehrten Bildnissen, der französischen Mode zu Gefallen ihre nationale Eigenart opferten.



Abb. 694. Der Künstler, eine Dame malend. Von Frans Mieris dem Älteren. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Zu den Schülern Dous hat wahrscheinlich auch ein dritter großer Genremaler, Gabriel Metsu (1630—1667) gehört, der freilich daneben auch Einflüsse von der Schule des Frans Hals erhalten und seit seiner Uebersiedelung nach Amsterdam (1650) sich an Rembrandt angeschlossen hat. Er hat in seinen Sittenbildern, deren er trotz seines kurzen Lebens etwa 170 hinterlassen hat — bei der Sorgfalt seiner Ausführung eine staunenswerte Arbeitsleistung —, das gesamte niederländische Leben umspannt, von dem Treiben des niederen Volkes in Wirtshäusern, in den Werkstätten der Handwerker, auf Märkten und Straßen bis zu den Belustigungen der vornehmen Stände bei Unterhaltung, seiner Handarbeit, Musik und Gesang, alles gleich liebevoll behandelnd, anfangs farbig und warm, später in einem kühleren Ton, der aber seinen gemütvollen, ruhigen Schilderungen sehr gut steht. Sowohl einige Bilder Metsus aus dem Leben der wohlhabenden Bevölkerung wie z. B. der Musikunterricht im Louvre zu Paris, die Musikfreunde im Haag und die Lautenspielerin in Kassel wie die Wirtshaus- und Marktbilder in Dresden: das Liebespaar in der Schenke, der alte Geflügelverkäufer (Abb. 695), die junge Geflügelverkäuferin, zwei allbekannte Gegenstücke, und die alte Wildbrethändlerin gehören zu den volkstümlichsten Schöpfungen nicht bloß der holländischen, sondern der ganzen Genremalerei überhaupt, weil sie im Spiegel eines bestimmten Volkstums Gefühle, Empfindungen und Stimmungen zeigen, die allen Kulturvölkern gemeinsam, auch von allen verstanden werden.



Abb. 695. Der Geflügelverkäufer. Von Gabriel Metsu. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Den besten Teil seiner Kunst hat auch der größte holländische Innenraummaler, der aus



Abb. 696. Holländische Wohnstube. Von Pieter de Hooch. In der alten Pinakothek zu München.

Utrecht gebürtige, zeitweilig in Delft, zumeist aber in Amsterdam thätige Pieter de Hooch (1630 bis ca. 1677) von Rembrandt empfangen, die Kunst in der Führung des Lichtes, das er aber nicht in grellen Strahlen durch das Dunkel schießen ließ, sondern mit gleichmäßiger Wärme über den ganzen Raum zu verbreiten liebte. Er war ein Meister in der perspektivischen Raumbildung, und deshalb läßt er den Beschauer von dem dargestellten Hauptraum, in dem eine oder mehrere Figuren bei häuslicher Beschäftigung oder auch bei süßem Nichtsthun sitzen, in einen oder mehrere beleuchtete Nebenräume oder doch wenigstens durch die Fenster ins Freie auf die gegenüberliegenden Häuser blicken (Abb. 696). Die Einführung des Lichtes in alle Winkel der Räume, das Spiel des Lichtes auf den Figuren wie auf den Möbeln und Geräten war ihm die Hauptsache, obwohl er es an sorgsamer Durchbildung der Figuren nicht fehlen ließ und ihnen gelegentlich auch eine größere Bedeutung zuwies, namentlich wenn er sie aus den vornehmen Ständen wählte. Wenn er die Säle, Hallen und Gärten reicher Häuser darstellte, belebte er sie auch mit entsprechender Staffage, mit geputzten Herren, Damen und Kindern bei Musik, Kartenspiel und Lektüre. Das Beste ist aber auch dann immer die meisterhafte Beherrschung der Raumperspektive und die Beleuchtung, die freilich in den späteren Jahren des Meisters immer kühler im Verein mit einer matten, bläulichen Färbung wurde. Den Höhepunkt seiner Kunst bezeichnen neben der lesenden Frau in der Münchener Pinakothek die Dame mit dem Brief am Fenster im Reichsmuseum zu Amsterdam, eine häusliche Szene im Louvre zu Paris, zwei Darstellungen im Freien, eine Garten- und eine Hofszene in der Nationalgalerie zu London und die Frau an der Wiege im Berliner Museum. Die großen malerischen Eigenschaften, die Pieter de Hooch besessen, sind erst in unserer Zeit völlig gewürdigt worden und demgemäß die Bilder von ihm, die bisweilen auf dem Kunstmarkt erscheinen, mit enormen Preisen bezahlt werden. So hat z. B. das Bild des Berliner Museums 120000 Mark gekostet.

Einer gleich hohen Schätzung im Kunsthandel unserer Zeit erfreuen sich die mit Pieter de Hooch verwandten Innendarstellungen des Jan Vermeer van Delft (1632—1675), der sein Lebenlang in seiner Vaterstadt geblieben ist, wo Karel Fabritius (um 1620—1654) sein Lehrer war. Dieser Fabritius, der bei der bekannten Pulverexplosion in Delft am 12. Oktober 1654 sein Leben verlor, war einer der begabtesten Schüler Rembrandts gewesen, der auf dem besten Wege war, seine koloristischen Fähigkeiten in eigener Weise zu entwickeln. Der Erbe seiner Kunst war Jan Vermeer, der nicht bloß Innenräume mit Figuren, sondern auch Straßen von Delft und einmal auch eine Gesamtansicht der Stadt (in der Galerie des Haag) gemalt hat, alles in einem feineren und etwas kühleren Tone als ihn Pieter de Hooch in seiner besten Zeit liebte. Vermeers Beleuchtung der Innenräume ist noch zarter und duftiger, und auf diese Tonart sind auch seine Figuren gestimmt: die Briefleserin bei der Toilette im Reichsmuseum zu Amsterdam, das brieflesende Mädchen am offenen Fenster in der Dresdener Galerie, das Mädchen mit dem Weinglase im Museum zu Braunschweig und die junge Dame, die sich vor dem Spiegel ein Perlenhalsband umlegt, im Berliner Museum (Abb. 697).



Abb. 697. Junge Dame mit dem Perlenhalsband. Von Jan Vermeer van Delft. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Mit der Charakteristik dieser Künstler sind nur die Großmeister der holländischen Genremalerei berührt worden. Um jeden von ihnen hat sich eine mehr oder weniger große Zahl kleinerer Talente gesammelt, von denen jedes in seiner Art etwas Tüchtiges geleistet hat. In einer allgemeinen Geschichte der Kunst haben ihre Werke im einzelnen nur eine geringe Bedeutung; aber

in ihrer Gesamtheit geben sie doch ein Bild, das uns eine unermeßlich reiche Kunstbegabung in einem kleinen Lande enthüllt, das für eine so starke Produktion selbst keinen Bedarf hatte und auch nicht in der Lage war, diese Produktion auswärts abzuleiten. Viele dieser Genremaler haben denn auch ein elendes Leben geführt und sich mit ihren Bildern ein Dasein gefristet, das meist nur kurz bemessen war, weil Not und Entbehrung die schwächlichen Körper frühzeitig erschütterten.



Abb. 698. Ansicht von Nimwegen. Von Jan van Goyen. Im Kgl. Museum zu Berlin.

Noch schlechter ist es den Landschaftsmalern ergangen, von denen gerade diejenigen, deren Werke in unserer Zeit mit den höchsten, auf den Kunstmärkten erhörten Preisen bezahlt worden sind, ihr Lebenlang kämpfen mußten, nur um den nötigsten Lebensbedarf zu erschwingen. Haarlem war nicht nur der Hauptsitz, sondern auch der Ausgangspunkt der gesamten holländischen Landschaftsmalerei, wenn man von dem als Landschaftsmaler ganz selbständig gebildeten Rembrandt und einigen seiner wenig bedeutenden Amsterdamer Nachahmer absieht. In Haarlem ist Esaias van de Velde (um 1590—1630) das Haupt der nationalen Schule, die ihre Motive ausschließlich der Heimat entnahm und zwar den Dünen, Weideflächen, Wäldern, Dörfern und Kanälen ihrer nächsten Umgebung und an diesen einfachen Naturausschnitten allmählich eine Mannigfaltigkeit, Kraft und Feinheit der Stimmungsmalerei entwickelte, der das Gegenständliche wenig oder nichts, die koloristische Erscheinung alles bedeutete. Bei Esaias van de Velde spielte die Staffage noch eine bedeutende Rolle, so daß sich daraus deutlich der Zusammenhang dieser holländischen Malerei mit der vlämischen Bauernmalerei des 16. Jahrhunderts erkennen läßt, bei der die Landschaft sich nach und nach zu einem wichtigen Element entwickelte. Esaias van de Velde hat Landschaften mit Jagdszenen und Reitergefechten, mit Volksbelustigungen, zuerst auch mit Vergnügungen auf dem Eise, mit Jahrmärkten u. dgl. m. gemalt, und das blieben auch die Lieblingsmotive aller seiner Nachfolger, bei denen die Staffage noch mitsprach. Als der erste, der den Einfluß des Esaias van de Velde empfing, ist der aus Leiden gebürtige Jan van Goyen (1596—1656) zu nennen, der um 1616 nach Haarlem kam und dort den Grund zu seinem unvergleichlichen malerischen Können legte, das zuletzt die feinsten Schwingungen des Lichtes und der Atmosphäre festzuhalten verstand und den Kampf des Sonnenlichtes mit den vom Meere und von dem flachen Lande aufsteigenden Nebeln und Dünsten zu allen Jahres- und Tageszeiten, bald im leuchtenden Goldton, bald im zartesten Silberton, zu schildern wußte. Nach Reisen durch Frankreich und Belgien anfangs in Leiden, seit 1632 im Haag thätig, wo er auch gestorben ist, hat Jan van Goyen eine große Fruchtbarkeit entfaltet, so daß Bilder von seiner Hand, immer höchst leicht und geistreich mit flottem, flüssigem Pinsel durchgeführt, in allen öffentlichen Sammlungen zu sehen sind. Es sind meist Dünen-, Fluß- und Flachlandschaften, Landstraßen mit vereinzelten Hütten, Dorfwege, belebt mit Bauern zu Fuß, zu Pferd und zu Wagen, mit Fischern, Schiffern u. dergl. m., aber auch Ansichten größerer Städte wie Dordrecht, Arnheim und Nimwegen (Abb. 698), deren Mauern und Türme sich in den sonnenbestrahlten Flußläufen spiegeln.



Abb. 699. Der Wasserfall vor dem Schloßberg. Von Jakob van Ruisdael. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Ein anderer Schüler des Esaias van de Velde, der auch manches von Jan van Goyen gelernt hat, war Salomon van Ruisdael (1600—1670), der zwar auch Hervorragendes in stimmungsvoller Schilderung von Bauernhöfen und Dörfern, von Fluß- und Kanallandschaften, die immer von mächtigen Bäumen beschattet sind, geleistet, dessen Ruhm aber durch



Abb. 700. Der Judenkirchhof. Von Jakob van Ruisdael. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

den seines Neffen Jacob van Ruisdael (1628—1682) verdunkelt worden ist, der nicht nur der größte aller holländischen Landschaftsmaler, sondern auch einer der größten aller Zeiten und Völker ist. War van Goyen der Poet des Lichtes, der atmosphärischen Stimmung, so ist Jacob van Ruisdael ein gedankentiefer Dichter, der den ernsten Grundton seiner Landschaften bisweilen zu hochtragischer Stimmung steigerte. Auf seinen Bildern scheint jeder Baum, jeder Stein eine Seele zu haben, die eine vernehmliche Sprache zu uns spricht und in unserer Seele die Empfindungen wiederklingen läßt, die der Künstler in seine Gemälde hineingelegt. Dabei hielt er sich meist streng an die Natur, die er jedoch in ihren schönsten und erhabensten Bildungen aufsuchte, namentlich in Eichenwäldern, Felsenpartieen und Wasserfällen, wobei freilich seine Phantasie bisweilen der Natur zu Hilfe kam. Es war gewiß nur ein Spiel der Phantasie, wenn er Gebirgsgegenden und Waldthäler, die er auf seinen Studienfahrten in dem Holland benachbarten Teile Deutschlands kennen gelernt, von schäumenden Wasserfällen durchrauschen ließ (Abb. 699), und im wesentlichen als komponiert, als eine freie zu stärkster tragischer Stimmung gehobene Dichtung anzusehen ist auch der berühmte Judenkirchhof in der Dresdener Galerie (Abb. 700), auf dem nur die Gradsteine dem wirklichen Begräbnisplatz der Juden in Amsterdam nachgebildet sind. Das hat schon Goethe empfunden, der sich durch dieses und andere Bilder der Dresdener Sammlung zu seinem berühmten Aufsatz „Ruisdael als Dichter“ anregen ließ. Daß Ruisdael daneben auch die Natur ohne jede dichterische Zuthat wiedergegeben hat, beweist z. B. die Jagd (Abb. 701), die Ansicht des Schlosses Bentheim in Hannover, der Eichenhügel und der Waldweg in derselben Galerie und viele andere Naturausschnitte von ähnlicher Schlichtheit, insbesondere auch seine Winterlandschaften und Ansichten von Amsterdam. Trotz seines unermüdlichen Fleißes — er hat etwa 460 Bilder hinterlassen — starb der große Meister, dessen Bilder es in neuerer Zeit auf 80000 Mark und mehr gebracht haben, im Armenhause zu Haarlem.

Die Kentniß der nordischen Wasserfälle hat ihm Allart van Everdingen (1621—1675) vermittelt, mit dem Ruisdael während seiner Thätigkeit in Amsterdam (1657—1681) befreundet wurde. Everdingen, der in Utrecht bei Roelant Savery, einem vlämischen Maler in der Art des Jan Brueghel, gelernt und von diesem, der in Tirol gewesen, mit der Herrlichkeit der Gebirgsnatur bekannt gemacht worden war, hatte 1640 die damals sehr beschwerliche Reise nach Norwegen unternommen, um die erhabenen Schönheiten der nordischen Gebirgsnatur aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Seit 1645 in Haarlem, von 1652 in Amsterdam thätig, hat er nur ernst gestimmte, in einem düsteren, graubraunen Ton gehaltene Gebirgslandschaften gemalt, wilde Thäler und Schluchten, die von mächtigen Wasser-



Abb. 701. Die Jagd. Von Jakob van Ruisdael. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

fällen durchbraust werden, kahle, nur von wenigen Tannen bestandene Felspartien, Bergseen u. dgl. m. War Ruisdaels Lieblingsbaum die Eiche, so hat Everdingen die Tanne bevorzugt, die seine schwermütigen Landschaften noch ernster und düsterer machte. Seine Spezialität waren und blieben aber die Wasserfälle zwischen Tannen und Felsen, die damals in der Landschaftsmalerei als eine völlig neue Offenbarung gewirkt haben müssen (Abb. 702).



Abb. 702. Norwegischer Wasserfall. Von A. van Everdingen. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Zu den größten der holländischen Landschaftsmaler muß auch Aart van der Neer gezählt werden, von dem man nichts anderes weiß, als daß er von 1603—1677 in Amsterdam gelebt hat, und daß er, trotz eines ungemein fleißigen Schaffens, zuletzt zum Gastwirtsgewerbe greifen mußte und auch damit kein Glück hatte, da er in großer Armut gestorben ist. Bei wem er gelernt, von wem er sich seine reiche malerische Kraft, sein glühendes, auf einen braungoldigen Ton gestimmtes Kolorit angeeignet hat, ist gleichfalls unbekannt. Er hat nur holländische Dörfer an baumbestandenen Kanal- und Flußufern bei warmer Tagesbeleuchtung, häufiger aber noch bei Mondlicht (Abb. 703) oder im grellen Wiederschein ferner, nächtlicher Feuersbrünste, oft auch Winterlandschaften mit dem lustigen Treiben des Landvolks auf dem Eise gemalt. Auf ihn geht die Spezialität der Mondscheinlandschaft zurück, die im 19. Jahrhundert von einer stattlichen Anzahl von Malern zu höchster Virtuosität ausgebildet worden ist.

Eine Spezialität hat sich auch der Amsterdamer Meindert Hobbema (1638—1709), der sicher ein Schüler Ruisdaels während dessen Aufenthalts in Amsterdam gewesen ist, in der Darstellung von Wassermühlen im Schatten malerischer Baumgruppen erkoren (Abb. 704). Wie Ruisdael hat er auch Waldlandschaften gemalt und auch sein Lieblingsbaum ist die Eiche gewesen, und wenn er gelegentlich eigene, neue Wege eingeschlagen hat, wie z. B. in der berühmten Eichenallee in der Nationalgalerie zu London, die noch von keiner Schöpfung der modernen Stimmungsmaler übertroffen worden ist, so gehen die Wurzeln seiner Kunst doch immer auf Ruisdael zurück. Seine Bilder haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders auf dem englischen Kunstmarkt, weil die Engländer sich frühzeitig der besten seiner Werke bemächtigt haben, noch viel höhere Preise erzielt als die Ruisdaels. Aber diese materiell höhere Schätzung verdankt er doch nur seinen malerischen Eigenschaften; als Dichter, überhaupt an Kraft des Genies kann er sich mit Ruisdael nicht messen. Übrigens müssen auch seine Landschaften ihm nicht viel Geld eingebracht haben, da er nach 1668 nur noch selten gemalt, sondern sich mit der Ausübung seines einträglicheren Amtes als Aufseher über das richtige Maß auf dem Amsterdamer Wein- und Ölmarkte begnügte.



Abb. 703. Mondscheinlandschaft. Von Aart van der Neer. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Ein dritter Spezialist unter den Amsterdamer Landschaftsmalern war Jan von der Heyden (1637—1712), der die Straßen und Kanäle (Grachten) der holländischen Städte, die Schlösser auf dem Lande mit echt holländischer Sauberkeit, aber auch mit gemütvoller Auffassung, in gleichmäßiger, sommerlicher Beleuchtung und vor allem mit meisterlicher Be-



Abb. 704. Landschaft mit Wassermühle. Von M. Hobbema.
Im Buckingbampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

herrichung der Perspektive malte. Er darf sich deshalb auch zu den Architekturmalern rechnen, von denen einer der bedeutendsten, Emanuel de Witte (1607 bis 1692), ebenfalls zur Amsterdamer Schule gehört hat. Andere, wie die Brüder Job und Gerrit Berckheyde, die vornehmlich Kircheninterieurs und Stadtansichten gemalt haben, sind aus der Haarlemer Schule hervorgegangen.

Um einen orientierenden Überblick über die Menge hervorragender holländischer Maler zu gewinnen, hat man zu dem Hilfsmittel gegriffen, sie nach ihrer besonders gepflegten Spezialität zu gruppieren. Nach den Genre-, Landschafts- und Architekturmalern kommen noch die See-, Tier-, Stillleben- und Blumenmaler in Betracht, die alle zusammen dazu beigetragen haben, den Makrokosmos, die „große Welt" der holländischen Malerei auszubauen und zu vervollständigen. Die Pflanzstätte der Seemalerei war Amsterdam, wo Simon de Vlieger (1601—1652), Jan van de Capelle (1624—1679), der erste, der die atmosphärischen Stimmungen bei ruhiger See mit seinem poetischen Empfinden wiederzugeben wußte, und Ludolf Bakhuisen (1631—1708), der zuerst das dramatische Element, Stürme mit Schiffbrüchen, Seeschlachten u. s. w., in die Marinemalerei eingeführt und oft auch reich mit Schiffen belebte Häfen (Abb. 705) gemalt hat, thätig waren. Der Hauptmeister war jedoch Willem van de Velde, der, 1633 zu Amsterdam geboren, später nach England ging, dort 1677 Hofmaler des Königs wurde und 1707 in Greenwich bei London starb. Er war allen seinen Vorgängern in der Schilderung der stillen, nur von ankernden oder still dahingleitenden Schiffen belebten See weit überlegen, darin ein Kolorist ersten Ranges, der das Spiel des verschleierten Sonnenlichts über dem scheinbar schlafenden Wasser mit großer Meisterschaft zu schildern wußte. In diesen ruhigen Gewässern waren fast immer mächtige Fregatten mit voller Takelage oder kleinere Kauffahrteischiffe und Fischerfahrzeuge die lebendige Staffage. Aber selbst wenn von einer Fregatte ein Kanonenschuß abgefeuert wird (Abb. 706), bleibt die See unbewegt, und nur die Luft wird in einen Aufruhr versetzt, den die malerische Kraft des Künstlers meisterlich zu veranschaulichen weiß.

Die großen holländischen Tiermaler sind zugleich auch große Landschaftsmaler gewesen. In die Reihe der größten gehört sogar Aelbert Cuyp (1620—1691), den man wegen seiner Vorliebe für die Wiedergabe des über seinen Landschaften schwimmenden, leuchtenden Sonnengoldes den „holländischen Claude Lorrain" genannt hat, obwohl er sonst nichts mit diesem Meister gemein hat, sondern vielmehr in der Wahl wie in der realistischen Auffassung und Behandlung seiner Motive auf durchaus nationalem Boden steht. Er hat auch Bildnisse, einzelne Tiere und Stillleben gemalt; seine Stärke liegt aber doch in seinen immer mit Pferden, Rindern, Hirten und Hirtinnen, Jägern u. s. w. belebten Landschaften und in seinen Flußbildern mit Schiffen, die er in die Glut der Mittags- und Abendsonne tauchte, in den Lichtwirkungen wie in der flüssigen, breiten Behandlung mit Jan van Goyen wetteifernd, von dem er auch viel gelernt hat, diesen aber an Großartigkeit der Auffassung übertreffend. Die schönsten und meisten seiner Bilder, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so hoch wie die von Ruisdael und Hobbema bezahlt worden sind, befinden sich in England, wo die Nationalgalerie in London eine prächtige Abend-



Abb. 705. Ansicht von Amsterdam. Von Ludolf Bakhuisen.
In der Kaiserlichen Galerie zu Wien.

landschaft mit einer lagernden Rinderherde und einem berittenen Hirten und der Buckinghampalast den schönen Aufbruch zur Jagd mit einem die Pferde haltenden Negerknaben besitzt (Abb. 707). Cuyp hat fast sein ganzes Leben in seiner Vaterstadt Dordrecht zugebracht, wo er auch, eine seltene Ausnahme unter seinen Kunstgenossen, als angesehener, von seinen Mitbürgern mit Ehren überhäufter Mann gestorben ist.

Ein ausgezeichneter Landschaftsmaler, der seine Fluß- und Waldlandschaften gern mit Pferden und Rindvieh belebte und deswegen zu den Tiermalern gerechnet wird, war auch der Amsterdamer Adriaen van de Velde (1635—1672), ein Bruder des obengenannten Marinemalers Willem van de Velde. Auch er weiß die atmosphärischen Stimmungen über Wasser, Wiesen und Wald zur Sommerszeit mit feinstem koloristischen Schmelz zu schildern (Abb. 708), hat aber nicht minder Vortreffliches auch in Winterbildern mit Schlittschuhläufern und Schlittenfahrern geleistet. Als Tiermaler hat er sich nach Paulus Potter (1597—1652) gebildet, der als der größte unter den holländischen Tiermalern gilt. Aus Enkhuizen gebürtig, hatte er von seinem Vater, dem Sitten-,



Abb. 706. Der Kanonenschuß. Von Willem van de Velde. In der Nationalgalerie zu London.



Abb. 707. Aufbruch zur Jagd. Von Aelbert Cuyp. Im Buckinghampalast zu London.

Stilleben- und Landschaftsmaler Pieter Potter, der in Haarlem gelernt hat, die Einflüsse der Schule des Frans Hals empfangen, und dabei mag sich sein Sinn für das Plastische, für die sorgsame Detailbehandlung entwickelt haben, die im Gegensatz zu der summarischen Auffassung des van Goyen und der ihm verwandten Maler das Nahe wie das Entfernte, Menschen und Tiere, jeden Baum, jeden Strauch, ja jedes Blatt und jede Blume mit der gleichen Liebe umfaßt. Obwohl Potter offenbar gern Bilder mit lebensgroßen Figuren, darunter sogar eine Löwenjagd, gemalt hat, lag der Schwerpunkt seines malerischen Könnens doch in der idyllischen Schilderung der heimischen Viehweiden mit Rindern, Pferden und Schafen in kleinem Maßstabe. Sein berühmtestes Bild, der junge Stier im Museum des Haag (Abb. 709), gehört freilich zu seinen Werken mit naturgroßen Figuren und wirkt auch bedeutend durch die plastische Kraft der Darstellung und die staunenswerte Sorgfalt in der Durchbildung aller Einzelnheiten; aber an malerischem Reiz, an Feinheit der Stimmung und Beleuchtung wird dieses Werk durch kleinere Idyllen, wie z. B. die „Kuh, die sich spiegelt“, in derselben Sammlung übertroffen. Das letzte Jahr seines kurzen Lebens, während dessen er rastlos thätig gewesen ist, hat er in



Abb. 708. Flußlandschaft mit Pferden und Schafen. Von Adriaen van de Velde. Im Kgl. Museum zu Berlin.



Abb. 709. Der große Stier. Von Paulus Potter. Im Museum des Haag.

Amsterdam zugebracht und dadurch einen gewissen Einfluß auf die dortige Schule gewonnen.

Eine ähnliche Meisterschaft, wie sie Potter in der Darstellung von Stieren und Kühen besaß, hat Melchior d'Hondecoeter (1636—1695) in der Schilderung des Federviehs, des einheimischen wie des ausländischen, erreicht. In Utrecht geboren, war er von 1659 bis 1663 im Haag und von da bis zu seinem Tode in Amsterdam thätig, wo er vollauf Gelegenheit fand, auf den Hühnerhöfen der reichen Amsterdamer Handelsherren seine Modelle gründlich zu studieren. Seine Absicht ging auf die treueste Nachahmung der Natur, auf die täuschende Wiedergabe des in allen Farben schillernden Federkleides, auf dem er sogar — bei Schwimmvögeln — sich die Wassertropfen im Lichte spiegeln ließ. Trotz dieser Peinlichkeit in allen Einzelnheiten war jedoch sein koloristisches Gefühl stark genug, um die Farbenfülle, die er auf seinen Hühnerhöfen und Ententeichen ausbreitete, bei warmer Tonart zu einer kräftigen Harmonie zusammenzustimmen. Alle Vorzüge seiner Kunst findet man auf dem Hühnerhof im Reichsmuseum zu Amsterdam vereinigt, berühmt unter dem Namen „La plume flottante" nach der im Vordergrunde schwimmenden Entenfeder, einem Wunderwerk der Feinmalerei (Abb. 710). Bisweilen hat d'Hondecoeter in seine Hühnerhöfe auch ein dramatisches Moment hineingebracht, indem er z. B. bei dem Einbruch eines Raubvogels das geängstigte Federvieh auseinanderstieben läßt, oder durch Schilderungen von Hahnenkämpfen u. dgl. m., und in seinen mit ausgesuchtem malerischen Geschmack zusammengebrachten Darstellungen von totem Geflügel hat er sich auch den Stilllebenmalern beigesellt, deren Werke zu den stolzesten Ruhmestiteln der holländischen Malerei gehören. Der Spezialist in dieser Gattung des aus totem Geflügel und Wild zusammengesetzten Stilllebens war der teils in Utrecht, teils in Amsterdam thätige Jan Weenix (1640 bis 1719), der anfangs Seehafenbilder und Porträts, dann Bilder mit malerisch ausgebreiteter Jagdbeute, von Jägern und Hunden umgeben, und zuletzt nur eigentliche Stillleben malte, auf denen immer ein Hase, ein Reh oder ein Wildschwein den Mittelpunkt des malerischen, bisweilen noch durch Blumen und Früchte bereicherten Arrangements bildete. Der Ort war gewöhnlich ein herrschaftlicher Park oder die Terrasse oder die Veranda vor dem Herrenhause, und so spielte auch noch die Landschaft, die Architektur und die Plastik mit Vasen und Statuen in diese prächtigen Kompositionen hinein, die wegen ihrer dekorativen Wirkung von hohen Herren hochgeschätzt und zum Schmuck der Prunkzimmer in ihren Schlössern gern gekauft wurden (Abb. 711).



Abb. 710. Hühnerhof („Die schwimmende Feder"). Von Melchior d'Hondecoeter. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Die Freude am rein Malerischen muß aber im wohlhabenden Bürgerstande ebenso lebendig gewesen sein. Sonst wäre die große Zahl tüchtiger Stilllebenmaler nicht zu erklären, die namentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Holland thätig waren, und von denen fast jeder eine bestimmte Spezialität gepflegt hat. Einer großen Beliebtheit erfreuten sich die mit allerhand leckeren Speisen und Getränken, aber auch mit kostbaren Gläsern und Silbergerät reich besetzten „Frühstückstische", in deren verführerischer Schilderung sich besonders die zu den größten holländischen Koloristen zählenden Pieter Claesz, Willem Claesz Heda (1594—1678), Willem van Aelst (gest. 1679), Willem Kalf (gest. 1693) und vor allen die Familie de Heem auszeichneten, deren be-



Abb. 711. Totes Wild (Stilleben). Von Jan Weenix. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

deutendstes Mitglied, Jan Davidz de Heem, geb. 1606 in Utrecht, gest. 1683 in Antwerpen, wo er seit 1672 ansässig war, zugleich Hollands größter Blumenmaler gewesen ist. Nicht den ganzen Umfang, aber doch einen guten Teil seines Könnens und sein hervorragendes Geschick für malerische Gruppierung veranschaulicht das berühmte Stilleben mit dem Vogelnest in der Dresdener Galerie (Abb. 712), auf welchem er vor einem verfallenen Gebäude die herrlichsten Früchte aufgehäuft hat, die von Vögeln, Wespen, Eidechsen und Ameisen umschwärmt werden. Der rein malerischen Freude an gemalten Blumen kam bei den Holländern noch die bis zum Fanatismus gediehene Leidenschaft in der Aufzucht und Pflege seltener, möglichst kostbarer Gewächse entgegen. Zum Ersatz dafür, daß diese in der Natur schnell verblühten, wollten sie wenigstens ihre gemalten Abbilder dauernd vor Augen haben, und dieser Leidenschaft verdankt die holländische Blumenmalerei ihre hohe Blüte. Nächst Jan Davidz de Heem sind sein Sohn Cornelis de Heem und besonders Jan van Huysum (1682—1749) zu nennen, der Spezialist in unübertrefflicher Wiedergabe von Rosensträußen, die in Körben, Vasen oder Schalen liegen (Abb. 713). Auf diesem Gebiete treten uns zum erstenmal auch einige Frauen entgegen, die mit ihren männlichen Nebenbuhlern erfolgreich zu wetteifern verstehen. Oft hat auch hier weibliche Geduld über die Männer triumphiert. Rachel Ruysch (1664—1750) kann sich in ihren besten Schöpfungen mit Davidz de Heem messen. Sie hat noch bis zu ihrem 80. Lebensjahre gemalt, eine Ausnahme unter den großen Künstlern Hollands, die fast sämtlich im besten Mannesalter gestorben sind. Koloristisch noch reicher begabt als Rachel Ruysch war Maria van Oosterwyck (1630—1693), eine Schülerin des Davidz de Heem, die hauptsächlich in Delft thätig war.

Neben dieser nationalen Richtung in der holländischen Malerei ging auch eine „italienisierende“ nebenher, der es zwar nicht an Freunden gefehlt hat, die aber so wenig durchdrang, daß sie unter den Malern nicht viele Nachfolger gefunden hat. Von Künstlern dieser Richtung waren eigentlich nur drei oder vier von einer Bedeutung, die in der Kunstgeschichte ihre Spuren hinterlassen hat. Gerard van Honthorst (1590—1654) war nach Rom gekommen, als dort Caravaggio am meisten bewundert wurde, und dieser ist sein Vorbild geworden. Er wußte sich bald ein eigenes Feld zu erobern, indem er nur eine Seite der Kunst Caravaggios weiter ausbildete, das Sittenbild. Er malte Einzelgestalten und ganze Szenen aus dem Volksleben, fast immer bei Kerzenbeleuchtung, bei gelbrot flackerndem Licht, und diese Art der Beleuchtung muß in Italien so neu gewesen sein, daß ihm seine Kunstgenossen den Beinamen „Gherardo dalle Notti“ (Nachtstück-Gerard) gaben. Noch stärker wirkten seine Bilder, von denen die Dresdener Galerie ein besonders wirksames in der Schilderung einer Zahnoperation besitzt (Abb. 714), in Deutschland, und es ist wahrscheinlich, daß selbst Rembrandt aus ihnen manches gelernt hat. Die Mehrzahl der nach Italien gewanderten Holländer waren jedoch Landschaftsmaler, die sich zumeist an Elsheimer anschlossen. Neben den schon erwähnten Pieter Lastman und Swanenburgh, den Lehrern Rembrandts, sind noch Cornelis van Poelenburgh (1586 bis 1667), der seine fein durchgeführten, ideal komponierten Landschaften gern mit mythologischen Figuren, meist mit nackten, glatt



Abb. 712. Stilleben mit dem Vogelnest. Von J. D. de Heem. In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 713. Blumenstück. Von Jan van Huysum.
In der alten Pinakothek zu München.

wie Porzellanfiguren gemalten Nymphen belebte, und Pieter van Laer (1590—1658) zu nennen, der in Rom hängen blieb und dort auch gestorben ist. Das malerische Empfinden, das er mitbrachte, hat er auch in Rom nicht verleugnet. Er malte am liebsten antike Ruinen, verfallenes Gemäuer, verdächtige Schlupfwinkel, überhaupt alles, was malerisch im holländischen Sinne war, und dazu suchte er sich eine würdige Staffage von allerhand fragwürdigem Gesindel, von Räubern, Gaunern, Bettlern und ähnlichen Gestalten der Landstraße aus (Abb. 715).

Die schöne Seile des italienischen Landes, aber ohne Idealisierung und mit kräftigem Naturgefühl und mit offenen Sinnen für die Wirkungen des Sonnenlichtes in einer gesegneten Natur, die zugleich eine große geschichtliche Vergangenheit in Trümmern in sich birgt, haben Nicolas Berchem (1624—1683) und Jan Both (1610—1692) geschildert. Ersterer hat seine Landschaften zugleich zum Spiegel des italienischen Landlebens gemacht, indem er sie mit Bauern- und Hirtenvolk, mit Pferden, Rindern und Schafen belebte (Abb. 716), während Jan Both, ohne die figürliche Staffage zu vernachlässigen, sein Hauptgewicht auf die Wirkungen legte, die der Farbe im vollen Glanz des Lichtes abzugewinnen sind (Abb. 717).

Unter den letzten Ausländern der holländischen Schule hat sich noch Adriaen van der Werff (1659—1722) eine geachtete Stellung errungen, weil sein Wirken gerade in eine Zeit fiel, wo sorgsame Kleinmalerei höher geschätzt wurde als geniales Schaffen. Er hat Bildnisse, mythologische und biblische Darstellungen gemalt, alle in der gleichen kühlen, aber gefälligen Behandlung, und mit allen seinen Bildern hat er das Glück gehabt, Beifall zu finden. Er wurde sogar Hofmaler des Kurfürsten Johann von der Pfalz in Düsseldorf und von diesem zum Ritter ernannt. Das Verdienst, das künstlerische Ideal seiner Zeitgenossen befriedigt zu haben, darf er jedenfalls in Anspruch nehmen, und manches seiner Bilder (Abb. 718) wird wohl immer als Meisterwerk der Feinmalerei gerechter Bewunderung würdig bleiben.

5. Die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und England.

Als Deutschland sich von den Wunden des dreißigjährigen Krieges langsam zu erholen begann, war von der nationalen Kunstübung keine Spur mehr vorhanden. Die prachtliebenden weltlichen und geistlichen Fürsten, die ihre zerstörten Schlösser wieder aufbauen oder an ihrer Stelle neue erbauen ließen, richteten ihre Blicke auf das Ausland, insbesondere auf Frankreich, dessen „Sonnenkönig“ zum Vorbild auch für die kleinsten deutschen Fürsten wurde, deren Mittel oft keineswegs ihrer Bau- und Prunklust entsprachen. Die Architektur trat wieder in den Vordergrund, und Plastik und Malerei spielten lange Zeit nur eine Rolle in ihrem



Abb. 714. Der Zahnarzt. Von Gerard van Honthorst.
In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 715. Römisches Gesindel im Klosterhofe. Von Pieter van Laer.
In der Kgl. Galerie zu Dresden.
(Nach einer Photogr. von F. & O. Brockmanns Nachf. [R. Tamme] in Dresden.)

Dienste. Für die kirchliche Baukunst blieb dagegen der italienische Barockstil maßgebend, der übrigens Österreich auch im Profanbau völlig beherrscht hat. Es ist bezeichnend für das Wesen des Herrscherhauses wie des Adels in Österreich, daß sie sich gegen die weitere Entwickelung des Barockstils, den französischen Rokokostil, ablehnend verhalten haben, während er selbst in Bayern, besonders in München, das doch mit Italien durch noch engere Fäden verbunden ist, Eingang gefunden hat. Anfangs waren in Süddeutschland auch nur italienische Architekten thätig, die in und bei München u. a. die Theatiner- und die Dreifaltigkeitskirche, die Schlösser in Schleißheim und Nymphenburg ausgeführt haben. Von Bayern ging aber auch zuerst eine Gegenbewegung gegen die fremde Architektur aus, indem heimische Baukünstler unter Verwendung der fremden Formen diese süddeutschen Baugewohnheiten und Wohnungsbedürfnissen anpaßten, vornehmlich mit geschickter Benutzung des inländischen Baumaterials, das in München nur Ziegelbau mit Verputz sein konnte, weil im weiten Umkreis kein Haustein zu finden war. Dadurch entstand eine durchaus national gefärbte Bauweise, die in unserer Zeit unter dem Namen „bürgerliches Barock" wieder volkstümlich geworden ist und einen großen Teil der Münchener wie der gesamten bayerischen Baukunst der Gegenwart beeinflußt hat.

Dieses Aufkommen einer kräftigen nationalen Richtung vermochte aber nicht den abermaligen Einbruch fremder Elemente aufzuhalten. In Frankreich war ein neuer Stil, jene tändelnde Dekoration, die dem ganz im Frauendienst aufgegangenen Sinn eines weibischen Zeitalters schmeichelte, in die Mode gekommen, und diese Mode mußte mitgemacht werden. Zu ihrer Einführung wurde 1725 François Cuvilliés (1698 bis 1768) berufen, der, wie er es in Frankreich gelernt hatte, allen Reichtum seiner Erfindung auf die Innendekoration (Wohnung Karls VII. in der Münchener Residenz) ergossen, aber doch auch in der Amalienburg im Parke zu Nymphenburg ungemein Reizvolles in der Außenarchitektur geleistet hat. Daß der Rokokostil jedoch auch zu monumentaler Wirkung gesteigert werden konnte, hat erst Johann Balthasar Neumann (1687—1753) in



Abb. 716. Landschaft mit antiken Ruinen. Von Nicolas Berchem.
In der alten Pinakothek zu München.



Abb. 717. Italienische Herbstlandschaft. Von Jan Both. In der alten Pinakothek zu München.

der bischöflichen Residenz, dem jetzigen königlichen Schlosse in Würzburg bewiesen, das zwar in der Anordnung seines Grundrisses dem Schlosse zu Versailles verwandt ist, aber in seiner Außen- und Innendekoration doch einen Geist von gewaltiger schöpferischer Kraft erkennen läßt. Diese hat er noch in einer langen Reihe von Bauwerken — es sollen achtzig gewesen sein — bewährt, unter denen die Residenz der Bischöfe von Speyer, das jetzige Schloß in Bruchsal, dem Würzburger in der Innendekoration ebenbürtig ist. In den Prunksälen dieses Schlosses lernt man nicht nur die unerschöpfliche Phantasie des Künstlers, sondern auch die Eigentümlichkeit des deutschen Rokoko im allgemeinen, seine unzweifelhafte Überlegenheit über das französische, am besten kennen (Abb. 719). Wie sich aus Muscheln allmählich das Schnörkel-, Gitter- und Blumenwerk herausgebildet, das zu den charakteristischen Merkmalen des Rokokostils gehört, sieht man in Bruchsal an zahlreichen Beispielen (Abb. 720). Perlen der Rokokoarchitektur auf deutschem Boden sind auch das Schloß Brühl am Rhein bei Köln und das Schloß Wilhelmsthal bei Kassel. Aber sie sind von französischen Architekten erbaut.

Unter den deutschen Baukünstlern, die im Rokokostil schufen, kann sich mit Neumann Georg Wenzel von Knobelsdorff (1697—1753), der Architekt Friedrichs des Großen, messen, der, wie sein süddeutscher Rivale, Artillerieoffizier war, aber auch eine hohe künstlerische Begabung besaß, die er leider oft dem Willen seines königlichen Bauherrn unterordnen mußte. Wie sehr dieser auch die französische Kunst liebte, so war er doch keineswegs gewillt, sich Paläste im Stile des Schlosses von Versailles bauen zu lassen. Für seine persönlichen Bedürfnisse diente ihm die schlichte, einfache Anlage des Schlosses von Sanssouci, das, eine hohe Terrassenanlage krönend, nicht monumental, sondern nur durch seinen Reichtum an figürlicher und ornamentaler Plastik wirkt (Abb. 721), die Meisterschaft des Künstlers aber noch glänzender in der Dekoration der Innenräume zeigt, von denen die Bibliothek zu den Kleinodien der Rokokokunst gezählt werden muß. Auch das Stadtschloß in Potsdam und das bereits im klassizistischen Stile gehaltene Opernhaus in Berlin (Abb. 722) sind Werke Knobelsdorffs, dessen Genius unter ungünstigen äußeren Verhältnissen nicht zu voller Entfaltung gekommen ist.



Abb. 718. Die Verstoßung der Hagar. Von Adriaen van der Werff. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

Noch schlimmer ist es seinem größeren Vorgänger Andreas Schlüter (1664 bis 1714) ergangen, der, aus Hamburg

gebürtig, nach längerer Thätigkeit in Danzig und Polen 1694 nach Berlin berufen worden war, um seine Fähigkeiten als Baumeister, Bildhauer und Dekorateur in den Dienst des Kurfürsten, später Königs Friedrich I. zu stellen.



Abb. 719. Festsaal des Schlosses in Bruchsal.

In Berlin war schon bald nach dem Regierungsantritt des Großen Kurfürsten ein anderer Geist rege geworden als an den übrigen deutschen Fürstenhöfen. Gegen Frankreich herrschte aus Gründen der Politik und des Glaubens eine starke Abneigung, und als der Kurfürst seine Residenz mit Neubauten und Kunstwerken schmücken wollte, ließ er sich die künstlerischen Kräfte aus dem ihm durch Familienbande lieb gewordenen Holland und aus den Kreisen der um ihres Glaubens willen nach Brandenburg geflüchteten französischen Protestanten kommen. Die ersten Monumentalbauten, die in Berlin, wo das Mittelalter keine hervorragenden, zur Nachahmung



Abb 720. Rokokoschnörkel.
Holzschnitzerei im Schloß zu Bruchsal.

reizenden Kunstbauten hinterlassen hatte, errichtet wurden, tragen das Gepräge des holländischen Barockstils. Johann Arnold Nering (gest. 1695) ist der bedeutendste dieser aus Holland nach Berlin berufenen Künstler. Seine Hauptwerke sind die Parochialkirche, ein Muster in der einheitlichen Gestaltung des äußeren Aufbaues, und das Zeughaus, das nach seinem Tode durch den Franzosen Jean de Bodt (1676—1745) mit Abweichungen von dem ursprünglichen Plane Nerings und unter engerem Anschluß an den französischen Klassizismus vollendet wurde (Abb. 723). Sein Gehilfe dabei war Andreas Schlüter, nach dessen Entwürfen der gesamte bildnerische Schmuck, die die Attika krönenden Trophäen, die Schlußsteine der Fenster, die Reliefs der Thüren und vor allem die einundzwanzig Masken sterbender Krieger im Hofe des Zeughauses (Abb. 724) ausgeführt worden sind, letztere wohl von seiner eigenen Hand, da fast alle diese Köpfe, aus denen der Todesschmerz in ergreifender Mannigfaltigkeit spricht, in der Einzelbildung von gleicher Meisterschaft zeugen. Seit Michelangelo hat es keinen Künstler gegeben, in dem die Gaben des Bildhauers und Architekten so harmonisch verbunden waren wie in Schlüter. Das glänzendste Zeugnis dieses Gleichgewichts ist das Bronzedenkmal des Großen Kurfürsten (1700) auf der nach ihm benannten Brücke in Berlin, in der Auffassung dem Geiste einer Zeit entsprechend, wo die Kunst nach französischem Beispiel die Herrscher nur in der Tracht römischer Imperatoren auftreten ließ. Bei Schlüter war es aber keine Maskerade. Der Kurfürst ist in seiner ganzen Erscheinung von einer wahrhaft antiken Größe durchdrungen. Als furchtloser Held, wie er im Leben gewesen, reitet er auf seinem schweren Kriegsrosse seine Straße weiter, das Sinnbild erhabener Ruhe im Gegensatz zu den wild bewegten Gestalten der vier Sklaven, die, von ihren Ketten gelöst, dem Befreier zujubeln (Abb. 725). Der große Architekt zeigt sich sowohl in der Gestaltung des Sockels wie in der richtigen Abwägung seiner Größenverhältnisse zu der Figur, die er trägt. Diese schwierige Aufgabe hat Schlüter in vollkommener Weise gelöst und damit ein klassisches Beispiel hinterlassen, das in späterer Zeit nur zu oft mißachtet worden ist, selbst von Rauch in seinem Friedrichsdenkmal.

Zur größten Aufgabe seines Lebens wurde Schlüter berufen, als ihn der Kurfürst 1699 mit der obersten Leitung des Schloßbaues betraute. Er hat sowohl die jetzige Nordfassade am Lustgarten wie die Südfront am Schloßplatz (Abb. 726) erbaut, und namentlich in der architektonischen Ausbildung des inneren Hofes, auf die er ein größeres Gewicht legte als auf die Außenfronten, ein Meisterwerk von höchster Vollendung geschaffen. Auch in der Dekoration einer Reihe von Prunkzimmern, unter denen der Saal mit den plastischen Gruppen der vier Weltteile einen Glanzpunkt bildet, hat er das Größte geleistet, was die damalige Barockkunst vermocht hat. Aber diese ungewöhnlichen Leistungen schützten ihn vor der Ungnade des Königs nicht, als ohne sein nachweisbares Verschulden ein von der Baulust des Königs an unzweckmäßiger Stelle gefordeter Turm einstürzte. Schlüter wandte sich 1713 nach Petersburg, wo er, ohne wieder zu erheblicher Thätigkeit gelangt zu sein, schon ein Jahr darauf in trauriger Lage starb. Sein Nachfolger



Abb 721. Mittelbau des Schlosses Sanssouci bei Potsdam
Von G. W. von Knobelsdorff.



Abb. 722. Das Kgl. Opernhaus zu Berlin. Von G. W. von Knobelsdorff.

Eosander von Goethe (1670—1729), mehr ein geschmeidiger Hofmann als ein wirklicher Künstler, vollendete den Schloßbau durch den Westflügel, dessen Hauptmotiv, der Triumphbogen über dem Portal, eine sklavische Kopie römischer Vorbilder ist.

Unter der Regierung Friedrichs des Großen waren neben Knobelsdorff besonders der Holländer Johannes Boumann (1706 bis 1776), der Erbauer des Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität, Georg Christian Unger (1743—1802), der die königliche Bibliothek, in der Fassade an eine Rokokokommode erinnernd, erbaut hat, und Karl von Gontard (1738—1802) beschäftigt, der, wie die beiden „Kommuns" gegenüber dem Neuen Palais bei Potsdam und die beiden Kuppelkirchen auf dem Gendarmenmarkte beweisen, einen stark entwickelten monumentalen Sinn besessen hat. In der Bildung der Einzelheiten war Gontard ein so gelehriger Schüler des französischen Klassizismus, daß es kein zu weiter Sprung war, als Johann Gotthard Langhans (1733—1808) neue Folgerungen daraus zog und, soweit er es vermochte, auf die Quelle des französischen Klassizismus, auf die römische Antike zurückging. Seine auf klassische Einfachheit gerichteten Bestrebungen gipfelten in dem 1789 begonnenen Brandenburger Thor in Berlin, der Eingangspforte zu der Prachtstraße Unter den Linden. Dieses Denkmal (Abb. 727) steht am Beginn einer neuen Epoche der Kunst, die über Schinkel in das 19. Jahrhundert hineinführt.



Abb. 723. Das Zeughaus in Berlin. Von J. A. Nering und Jean de Bodt.

Was Schlüter für Berlin bedeutete, war Bernhard Fischer von Erlach (1650—1723) für Wien und Österreich. In Italien gebildet, bewegte er sich ausschließlich in den Formen des italienischen Barockstils, die er aber mit edler Maßhaltung und mit sicherer Berechnung



Abb. 724. Kriegermaske. Von A. Schlüter. Im Hof des Zeughauses zu Berlin.

der monumentalen Wirkung beherrschte. Das hat er sowohl in dem Entwurfe zu einer neuen Hofburg, von der er freilich nur einen kleinen Teil (die Hofkanzlei, die Hofbibliothek und die Winterreitschule) ausgeführt hat, und in den Palästen Trautson in Wien und Clam Gallas in Prag, als in seinem Hauptwerke, der 1716 begonnenen Karlskirche, bewiesen, die nach seinem Tode von A. E. Marinelli vollendet worden ist (Abb. 728). Es ist ein ovaler Kuppelbau, dessen Schmalseite der Künstler eine ganz eigenartige Fassade vorgelegt hat, die zwar nur eine rein äußerliche Bedeutung hat, aber doch durch die beiden, die niedrigen Ecktürme überragenden Ehrensäulen, die römischen Mustern nachgebildet sind, zu starker dekorativer Wirkung gelangt ist. Neben Wien entfaltete auch Prag eine umfangreiche Bauthätigkeit, in Kirchen sowohl wie in Palästen, die an Glanz und Pracht die Wiener noch übertreffen. Mit Ausnahme von Kilian Dinzenhofer waren aber die in Prag thätigen Architekten von Bedeutung italienischer Herkunft.

Auch einen hervorragenden Bildhauer hat Österreich in dieser Zeit in Raphael Donner (1693 bis 1741) hervorgebracht, der sich aber an Energie des Ausdrucks und monumentaler Wucht mit Schlüter nicht messen kann. Seine Stärke lag in der sorgsamen Durchbildung nackter Körper, deren schlanke Eleganz an die Schöpfungen eines Giovanni da Bologna und Adriaen de Vries erinnert, mit denen er auch in seiner Neigung für den Schmuck monumentaler Brunnen mit in Metall gegossenen Figuren verwandt ist. Zwei Brunnen sind auch seine Hauptwerke: ein Wandbrunnen mit Perseus und Andromeda im Hof des alten Rathauses zu Wien und ein großer Monumentalbrunnen auf dem Neuen Markt daselbst, der auf erhöhtem Unterbau in der Mitte des Beckens die Donau, von vier Kindern umspielt, und auf den Rändern des Beckens vier ihrer größten Nebenflüsse in zwei männlichen und zwei weiblichen Gestalten zeigt, von denen besonders die letzteren meisterhaft in der Durchbildung anmutiger Körperschönheit sind (Abb. 729).

Eine noch umfangreichere und lebhaftere Bauthätigkeit als zu Schlüters Zeit in Berlin herrschte in Dresden, wo der 1697 König von Polen gewordene Kurfürst August der Starke, ein Herrscher von künstlerischer Bildung und Geschmack, einen Palast bauen wollte, der den des Sonnenkönigs in Versailles an Größe und Pracht noch übertreffen sollte. In Matthias Daniel Pöppelmann (1662—1736) fand er einen Künstler, der an Reichtum der Phantasie und schöpferischer Kraft Schlüter gleichkam, wenn auch seine geistige



Abb. 725. Das Denkmal des Großen Kurfürsten zu Berlin. Von Andreas Schlüter.



Abb. 726. Das Kgl. Schloß in Berlin. Südseite. Von A. Schlüter.

Richtung eine andere war, und der mit jenem auch den Vorzug teilte, daß er sich, in seinen Hauptwerken wenigstens, von französischen Einflüssen fernhielt. Von jener großartigen Schloßanlage ist freilich nur der Vorhof vollendet worden, der an Stelle eines früheren Tiergeheges errichtete und danach benannte Zwinger, ein phantastischer Bau, der, einen viereckigen Platz auf drei Seiten umgebend, aus sechs zweigeschossigen, durch einstöckige Galerien verbundenen Pavillons besteht. Der Platz sollte zu pomphaften Festen, Theateraufführungen und Spielen dienen, und die Zuschauer sollten den Schauspielen von den Pavillons oder von den Plattformen der Galerien beiwohnen. Im Gegensatz zu Schlüter, der immer das Feierliche und Majestätische betonte, erging sich Pöppelmanns Phantasie in übermütigster Laune, in üppigster Ausgelassenheit. Während die Galerien noch verhältnismäßig einfach und ruhig gehalten sind, hat sich diese Phantastik in vollem Strome auf die Pavillons ergossen, wo sich alle architektonischen Glieder in Plastik auflösen, wo die Pfeiler plötzlich aufhören und in Halbfiguren von Satyrn endigen, die mit den Konsolen, die sie tragen sollen, ein loses Spiel zu treiben scheinen. Und dieses phantastische Spiel setzt sich überall bis zu den abschließenden Gesimsen und Dächern fort (Abb. 730). Es ist wirklich eine „Champagnerlaune der Baukunst", die diese allen Gesetzen der Architektur spottenden und doch so unendlich reizvollen Bildungen geschaffen hat. Ein anderes, freilich weniger bedeutendes Hauptwerk Pöppelmanns, das jetzige japanische Palais zu Dresden, ist später durch den schon erwähnten Jean de Bodt so gründlich in französisch-niederländischem Stil umgestaltet worden, daß von Pöppelmanns Eigenart nur noch wenig zu erkennen ist. Von französischen Vorbildern völlig unabhängig erscheint auch Georg Bähr (1666—1738), der Erbauer der Frauenkirche, eines Centralbaues mit steinerner Kuppel, einem Wunder der Technik für die damalige Zeit (Abb. 731). Es ist ein Werk aus einem Guß, wie aus einem Stein gehauen, das man mit Recht als das Muster der protestantischen Predigtkirche gepriesen hat. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz denken als zwischen dieser großartigen Meisterschöpfung der deutschen Barockkunst und der üppigen Pracht der katholischen Hofkirche, die ein Italiener, Gaetano Chiaveri (1689-1770) erbaut hat.



Abb. 727. Das Brandenburger Thor in Berlin. Von J. G. Langhans.

Hinter dem glänzenden Aufschwung, den die Architektur und in ihrem Gefolge die dekorative Plastik seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts genommen, ist die Malerei in Deutschland weit zurückgeblieben. Während des ganzen 17. Jahrhunderts hat es, wenn man von dem oben erwähnten Adam Elsheimer absieht, dessen Wirken mehr Italien und Rom als seinem Vaterland angehört, in Deutschland eigentlich nur einen Maler gegeben, der während seines Lebens zu hohem Ansehen gekommen und dessen Andenken auch lebendig geblieben ist. Joachim Sandrart (1606—1688) verdankt das aber weniger seiner Kunst als seiner schriftstellerischen Thätigkeit, vor allem seinem Hauptwerk, der „Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Malereikünste", die von seinen Kunstgenossen als Lehrbuch auf das höchste geschätzt wurde, ihren bleibenden Wert aber nur durch die biographischen Mitteilungen über deutsche und ausländische Künstler behalten hat. Sandrart verdient aber auch als Maler Beachtung, wenigstens in den Bildern, die er unter holländischem Einfluß gemalt hat. In Frankfurt a. M. geboren, war er nämlich frühzeitig nach Holland gekommen und in Utrecht Schüler des G. van Honthorst geworden, von dem er aber weniger annahm als von holländischen Malern der nationalen Richtung und von Rubens. Sein in dieser Art gemaltes Schützenstück im Reichsmuseum zu Amsterdam, das den feierlichen Empfang der Königin Maria von Medicis durch eine Schützengilde darstellt, kann sich neben den Schützenstücken der Holländer mit Ehren sehen lassen. Weniger bedeutend ist sein figurenreichstes Werk, das Festmahl der Gesandten in Nürnberg nach dem Abschlusse des westfälischen Friedens, jetzt im Rathause zu Nürnberg, wo Sandrart von 1674 bis zu seinem Tode gelebt hat. Neben ihm haben sich noch einige Schüler und Nachahmer Rembrandts, besonders der Bildnismaler Johann Kupetzky (1666 bis 1740) und der Bildnis- und Genremaler Christoph Paudiß (1618 bis 1666), der meist am sächsischen Hofe thätig war, und die Schlachten- und Tiermaler Philipp Rugendas (1666 bis 1742), in Augsburg thätig, Johann Heinrich Roos aus Frankfurt a. M. (1631—1685) und Karl Andreas Ruthart (gestorben 1680) einen Namen gemacht. Die beiden letzteren standen ganz und gar unter dem Banne der italienischen Kunst, die sie selbst in Italien kennen gelernt hatten. Roos hat ausschließlich Rinder, Schafe und Ziegen mit Hirten in römischen Ruinen- und Felsenlandschaften gemalt, und diese Spezialität ist von seinen vier Söhnen, von denen Philipp Peter Roos, genannt Rosa di Tivoli (1651—1705), der bedeutendste war, so ausdauernd gepflegt worden, daß fast alle deutschen Galerien mit den wenig erfreulichen, zuletzt in rohe, dekorative Mache ausgearteten „Schafbildern" dieser fruchtbaren Familie überreichlich versehen worden sind.


Abb. 728 Die Karlskirche in Wien. Von Fischer von Erlach

Daß die deutsche Malerei bei dieser unablässigen Nachahmung des Italienertums ihre Eigenart völlig verlor und immer rascher ihrem Untergang in der Wüste einer öden Manieriertheit verfiel, wurde damals nicht empfunden. Die fürstlichen Auftraggeber sahen weniger auf die urwüchsige Kraft als auf die rasche Leistungsfähigkeit eines Künstlers, und daneben war die Lust am Absonderlichen rege. Letztere hat sich niemand besser zu nutze gemacht als der aus Hamburg gebürtige Balthasar Denner (1685 bis 1749), der seine Spezialität in der Feinmalerei suchte. Er hat fast nur Brustbilder alter Herren und Damen gemalt, diese aber mit so sorgfältiger Behandlung der Gesichter, daß jedes Hautfältchen, jedes Härchen, jede Runzel mit einer auch vor dem Mikro-

skop Stich haltenden Genauigkeit wiedergegeben ist, zugleich aber auch mit so hohem Respekt vor dem Alter, daß sich Greise und Greisinnen nur durch solche Abbilder der Natur im Schimmer freundlicher Wahrheitsliebe geschmeichelt fühlen konnten (Abb. 732). Der Künstler ist durch seine Art der Malerei so beliebt geworden, daß er als Bildnismaler sogar nach London, Kopenhagen und anderen Hauptstädten Europas berufen wurde, und seine Art gemüt- und humorvoller Feinmalerei erfreut sich noch jetzt der Gunst des deutschen Volkes, das darin einen Teil seines Wesens wiederfindet.

Auf tiefe Charakteristik legte Denner keinen großen Wert; aber er gehört trotzdem zu der kleinen Zahl der deutschen Wirklichkeitsmaler des 18. Jahrhunderts, die sich gegen Franzosen- und Italienertum gleichzeitig zu wehren vermochten. Der fruchtbarste dieser Realisten ist der aus Danzig gebürtige Daniel Chodowiecki (1726—1801) gewesen,



Abb. 729. Der Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien. Von Raphael Donner.

der 1743 als Handlungsgehilfe nach Berlin gekommen war und dort als Akademiedirektor gestorben ist. Er ist der unbefangenste Sittenmaler seiner Zeit. Wenn er zeichnete, radierte und in Kupfer stach, sah er alles mit eigenen Augen an. Die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit war ihm das höchste Ziel seines Strebens. Nur in seinen Ölgemälden hat er der herrschenden Kunstströmung nachgegeben. Seine gemalten Sittenbilder, Szenen aus der Berliner Gesellschaft, geben ein schwaches Echo Watteauscher Kunst und seine gemalten Bildnisse, insbesondere seine Miniaturen, stehen ebenfalls unter französischem Einfluß. Dagegen bilden Chodowieckis Kupferstiche und Zeichnungen einen einzigartigen Schatz, ohne den wir von dem deutschen Leben im 18. Jahrhundert, von dem Zeitalter Friedrichs II. nur eine sehr unvollkommene Vorstellung haben würden. Es ist ein durchaus kleinbürgerliches Leben, das den Idealen keineswegs entspricht, die sich die Menschen des 19. Jahrhunderts von der Zeit des großen Königs und von der ersten Blütezeit unserer klassischen Litteratur gemacht haben. Aus einer philisterhaften

Enge haben sich große Naturen entwickelt, und in dieser Enge haben sie sich wieder zurechtgefunden, als sie nach großen, weltbewegenden Thaten in ihren Pflichtenkreis zurückkehrten. Chodowiecki, ein leidenschaftlicher Bewunderer des Siegers von Roßbach und Leuthen, hat gewiß sein bestes Können darangesetzt, wenn er die Züge des großen Königs im Vorüberreiten mit raschem Griffel festhielt (Abb. 733) oder wenn er Augenblicke aus seinem Kriegsleben oder aus der späteren Zeit des Monarchen, Paraden, Manöverszenen u. dgl. darstellte. Und doch erscheinen uns diese Stiche und Radierungen, die zu Chodowieckis Zeit in Massen gekauft wurden, geradezu kleinlich, bisweilen sogar komisch. Bei der Wahrheitsliebe des Künstlers ist aber anzunehmen, daß er seinen Helden nicht etwa aus künstlerischem Unvermögen auf ein niedriges Niveau herabgedrückt hat, sondern daß seine Darstellungen der Wirklichkeit entsprochen haben müssen.

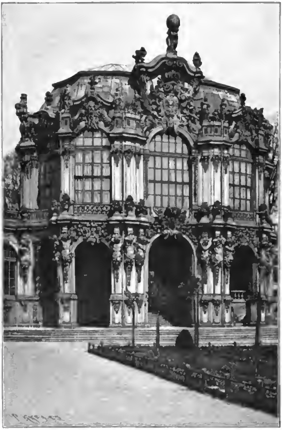


Abb. 730. Großer Pavillon des Zwingers in Dresden. Von Daniel Pöppelmann.

Diese und andere Bilder aus der Zeitgeschichte haben sich einer ebenso großen Volkstümlichkeit erfreut wie seine noch viel zahlreicheren Stiche und Radierungen für Almanachs, Kalender und Taschenbücher und seine ebenfalls in Kupfer gestochenen Illustrationen zu den Werken von Gellert, Pfeffel, Lichtwer, Gleim, Hagedorn, Voß, Lessing, Goethe und Shakespeare. Man feiert ihn darum mit Recht als den ersten „Illustrator unserer Klassiker", und wenn man ihm zum Vorwurfe gemacht hat, daß er an die Dichtungen von Gellert und Voß denselben Maßstab angelegt hat wie an Lessings „Minna von Barnhelm" (Abb. 734) und Goethes „Leiden des jungen Werthers" und „Hermann und Dorothea", so darf er immer wieder auf die Unbefangenheit seiner Naturauffassung hinweisen, die die Gestalten der Dichter nach den Modellen, die sie und ihn umgaben, mit kulturgeschichtlicher Treue wiedergegeben hat. Wie peinlich und gewissenhaft er in dieser Wiedergabe war, hat er in seinen höchst geistreich und lebendig hingeworfenen Zeichnungen bewiesen, namentlich in dem Tagebuch einer 1773 zum Besuch seiner Verwandten unternommenen Reise nach Danzig, das nur aus Zeichnungen besteht, die auch

die geringfügigsten Ereignisse, oft mit feinem Humor, aber immer mit starkem malerischen Empfinden schildern (Abb. 735). Es ist eines der kostbarsten Dokumente zur deutschen und polnischen Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts. In dieser Richtung war Chodowiecki der Vorläufer der großen Realisten des 19. Jahrhunderts.



Abb. 731. Die Frauenkirche in Dresden. Von Georg Bähr.

Von demselben kräftigen Wirklichkeitssinn beherrscht war der mit Chodowiecki befreundete, aus Winterthur gebürtige Anton Graff (1736—1813), der 1766 nach Dresden kam und dort als Lehrer an der Kunstakademie bis zu seinem Tode blieb. Er war einer der gesuchtesten Bildnismaler seiner Zeit und wegen seiner Aufträge häufig auf Reisen, die ihn auch nach Berlin führten. Wie Chodowiecki der Illustrator ist Graff der Bildnismaler unserer Klassiker geworden. Ihm verdanken wir die Bildnisse von Gellert, Wieland, Lessing, Hagedorn, Herder, Tiedge, Schiller und anderen litterarischen Berühmtheiten seiner Zeit, die größtenteils in der Universitätsbibliothek zu Leipzig, in der Dresdener Galerie und in der Berliner Nationalgalerie zu finden sind. Die Dresdener Galerie besitzt auch drei Selbstbildnisse von ihm, von denen ihn eins, gegen seine sonstige Gewohnheit, in ganzer Figur, im Alter von 58 Jahren, darstellt (Abb. 736). Es ist bezeichnend für die schlichte Art seiner Auffassung, für die geistvolle Lebendigkeit seiner Charakteristik.

Zu weit höherem Ruhm als diese anspruchslosen Realisten gelangten die deutschen Maler des 18. Jahrhunderts, die ihr höchstes Ideal in dem Klassizismus sahen, der seit der Mitte des Jahrhunderts wieder auf die Nachahmung der Antike und der Großmeister der italienischen Renaissance führte. An ihrer Spitze steht der aus Aussig in Böhmen gebürtige Anton Raffael Mengs (1728—1779), der von seinem Vater, einem unbedeutenden Maler, schon von seiner Kindheit an förmlich zum Maler abgerichtet wurde und dieser Dressur auch insofern Ehre gemacht hat, als er wie kein zweiter deutscher Künstler seiner Zeit gepriesen wurde. Seit 1752 in Rom ansässig, hat er dort und in Madrid, wo er von 1761—1775 Hofmaler war, sein Leben zugebracht. Mit Winckelmann, dem ersten wissenschaftlichen Erforscher der antiken Kunst, eng befreundet, hat er dessen Theorien von der Nachahmung alter Kunstwerke in das Praktische übersetzt. Er war aber doch zu sehr Maler, um darin allein seine Befriedigung zu finden. Er strebte vielmehr, die Schönheit Raffaels mit dem Farbenzauber Correggios zu



Abb. 732. Bildnis einer alten Dame. Von Balthasar Denner. In der Kgl. Galerie zu Dresden. (Nach einer Photogr. von F. & O. Brockmanns Nachf. [R. Tamme], Dresden.)



Abb. 733. Friedrich der Große. Federzeichnung von D. Chodowiecki.

verbinden, und als Nachahmer der Eklektiker des 17. Jahrhunderts hat er seinerzeit durch große Altargemälde, Wand- und Deckenfresken, Geschichtsbilder u. dgl. m. den Beifall seiner Auftraggeber in reichem Maße erlangt. Aber alle diese Arbeiten, die mehr physische Kraft als Aufwand der Phantasie erkennen lassen, sind längst vergessen. Sein Name ist nur durch seine in der Dresdener Galerie aufbewahrten Pastellbildnisse lebendig geblieben, unter denen seine eigenen die besten sind, und wirklich populär geworden ist nur eines seiner Werke, auf das er vielleicht selbst das geringste Gewicht gelegt hat, das Brustbild eines den Pfeil schärfenden Amor (Abb. 737). Ein gleiches Schicksal hat Angelika Kauffmann (1741—1807) gehabt, die auch nur durch ihre drei Bilder in der Dresdener Galerie, die Vestalin (Abb. 738), die Sibylle und die verlassene Ariadne vor der Vergessenheit gerettet worden ist. Aus Chur gebürtig, hat sie ein bewegtes Leben geführt. In Italien hatte sie sich der klassizistischen Richtung zugewandt, mit dieser aber soviel von weiblicher Empfindsamkeit verschmolzen, daß ihre Bilder sich als etwas Neues und höchst Gefälliges Bahn brachen. Von 1766—1781 war sie auch in England thätig, in Geschichts-, Bildnis- und allegorischer Malerei. Seit 1781 mit dem Maler Antonio Zucchi verheiratet, siedelte sie mit diesem nach Venedig und zuletzt nach Rom über.

Auch das Gedächtnis eines dritten hervorragenden Vertreters dieser klassizistischen Richtung knüpft sich nur an ein einziges Bild. Wilhelm Tischbein (1751—1829), der hervorragendste Sprößling einer in Kassel ansässigen Malerfamilie, war 1779 nach Rom gekommen, und dort traf er später mit Goethe zusammen, den er auch nach Neapel begleitete. Seine Kunst war ein seltsames Gemisch aus dem Studium der niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts und der Antike, die aber zuletzt ganz und gar die Oberhand gewann. Als er 1786 jenes Bild, das seinen Namen lebendig erhalten hat, malte, Goethe auf den Ruinen Roms (Abb. 739), war sein Sinn für die Wirklichkeit noch so rege, daß er mit einer ideal gestimmten Natur, die den Rückblick in eine große Vergangenheit eröffnet, eine lebendig in die Zukunft schauende, geistige Kraft in wirksamen Gegensatz bringen konnte. Wie diese älteren Künstler den Klassizismus verstanden, erschien vielen jüngeren noch nicht als das richtige Mittel zur Befreiung von den Banden einer Kunst, bei der man mehr den Inhalt als



Abb. 734. Illustration zu Lessings „Minna von Barnhelm". Kupferstich von D. Chodowiecki.

die Form mißachtete, mit jenem aber auch diese in falschem Eifer verwarf. Die Gegenbewegung, die der Kunst des 18. Jahrhunderts ein Ende bereitete, gehört in ihrem Verlauf der Geschichte der Kunst im 19. Jahrhundert an.

Bedeutsames und zum Teil auch Selbständiges hat die Kunst des 18. Jahrhunderts nur noch in England geleistet. Die Architektur ist allerdings nicht aus den Bahnen gewichen, die diese Kunst auf dem Kontinent, besonders in Italien und Frankreich gewandelt war. Auch in England herrschte, nachdem sich der Elisabethstil ausgelebt, der Stil der italienischen Spätrenaissance im Anschluß an die klassizistische Richtung Palladios, deren Hauptvertreter Inigo Jones (1572—1651), der Architekt der Könige Jakob I. und Karl I., war. Von seinem großartigen Plan zu einem königlichen Palast in Whitehall ist nur ein Teil, der Bankettsaal, zur Ausführung gekommen. Sein bestes Werk ist das St. Johns College in Oxford. Sonst mußte er sich mit Wiederherstellungen von Kirchen begnügen. Trotzdem hat sein klassizistischer Stil noch lange Zeit in England nachgewirkt, soweit die politischen Umwälzungen künstlerische Thätigkeit überhaupt



Abb. 735. Chodowiecki malt seine Mutter. Zeichnung von D. Chodowiecki.

zuließen. Zu größeren Unternehmungen kam es erst seit der Regierung Karls II. (1660 bis 1685), unter dem Christopher Wren (1632—1723) mit dem Bau der Paulskirche, des bedeutendsten Baudenkmals Englands seit der Glanzzeit der Königin Elisabeth, begann (1675). Zu diesem Bau hatte er sich vornehmlich durch Studien in Frankreich vorbereitet, durch die er in seiner klassizistischen Grundstimmung nur bestärkt wurde. Wie die gleichzeitigen Franzosen suchte er klassizistische Strenge mit der monumentalen Wucht des Barockstils zu verbinden, und das ist ihm auch in der Paulskirche, nächst der Peterskirche in Rom dem größten Gotteshause der Christenheit, vortrefflich gelungen. Nach dem Vorbild der Peterskirche hat auch er den Langhausbau mit dem Kuppelbau vereinigt, aber weder in der Gestaltung des Grundrisses noch in der Bildung der Kuppel ist er in sklavische Nachahmung verfallen. In dem äußerst wirksamen Ausbau der Kuppel hat er sogar durch die Wahl der freien, den Tambour umgebenden Säulenstellung einen selbständigen Gedanken zum Ausdruck gebracht, dessen keiner seiner Rivalen und Gegner, die ihn besonders wegen seiner nüchternen Strenge befehdeten, fähig war (Abb. 740). Da die Vollendung der Paulskirche in die Regierungszeit der Königin Anna (1702 bis



Abb. 736. Selbstbildnis von Anton Graff. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

1714) fiel, hat man diese übrigens noch mit nationalen Elementen durchsetzte Richtung des englischen Barockstils auch den „Königin Annastil“ genannt. Neben Wren, dem nach dem großen Brande Londons (1666) eine umfassende Bauthätigkeit, meist in Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden zufiel, kam noch John Vanbrough (1666—1726) zur Geltung, der sich besonders auf dem Gebiete des Schloßbaues (Hauptwerk das Schloß Blenheim) hervorgethan hat. Obwohl sich die tief im englischen Volksgeiste wurzelnde Gotik gelegentlich gegen die Herrschaft des Klassizismus auflehnte, behauptete sich dieser noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch, vornehmlich durch William Kent (1685—1748), der, in der römischen Schule gebildet, durch seine Schloßbauten einen großen Einfluß auf den Geschmack seiner Zeit geübt und auch durch seine Parkanlagen den „englischen Stil“ in der Gartenbaukunst begründet hat, und William Chambers (1726—1796), den Erbauer von Somersethouse, der nach weiten Reisen nach China und dem Orient seine dort erworbenen Kenntnisse der englischen Architektur und Gartenbaukunst nutzbar machte. Gegen das Ende des Jahrhunderts, als in Frankreich und in Deutschland eine Erneuerung der Baukunst durch entschiedenes Zurückgreifen auf die Antike angestrebt wurde, triumphierte in England dagegen die Romantik über den Klassizismus. Die nationale Gotik erhob siegreich ihr Haupt und hat den englischen Geschmack bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus beherrscht.

Eine nationale d. h. von festländischen Strömungen so gut wie unabhängige Richtung hatte sich in der englischen Malerei schon viel früher entwickelt. Nachdem sie bis etwa um 1725 völlig abhängig von der Einwanderung fremder Künstler gewesen war, trat um diese Zeit in William Hogarth (1697—1764) der erste Maler auf, der nicht nur die Motive zu seinen bildlichen Darstellungen aus dem englischen Volkstum schöpfte, sondern sich auch seine Darstellungsmittel auf eigene Hand zu erwerben suchte.

Er war zuerst zu einem Goldschmied in die Lehre gekommen, bei dem er sich die Fertigkeit aneignete, Wappen, Namenzüge, Sinnbilder, Arabesken u. dgl. m. in Metall zu gravieren, und dadurch wurde er auf die Kunst des Kupferstichs und der Radierung geführt. Zeichnen und malen lernte er in der Privatakademie des James Thornhill (1676—1734), des ersten Malers englischer Nationalität, der es durch seine dekorativen Malereien, meist Fresken in Kirchen, Hospitälern und Palästen, zu hohen Ehren und Reichtum gebracht hat. Seine Kunst hatte aber keinen nationalen Zug; er war nur ein Nachahmer von Rubens und den französischen Barockmalern, während Hogarth unmittelbar der Natur zu Leibe ging. Mehr als der klassische Stil der Akademiker interessierte ihn die Schilderung des ihn umgebenden Lebens auf der Straße und in den Wirtshäusern, das er aber



Abb. 737. Amor, einen Pfeil schleifend. Von Anton Raffael Mengs. In der Kgl. Galerie zu Dresden.



Abb. 738. Die Vestalin. Von Angelika Kauffmann. In der Kgl. Galerie zu Dresden.

nur von seiner komischen und lächerlichen Seite auffaßte. Sein Humor hatte schon frühzeitig einen starken Hang zur Satire. Indem er das Lächerliche übertrieb, kam er auf die Karikatur, und je mehr er sich in das wüste Treiben der Kneipen des niedrigen Volkes und der Lasterhöhlen der Reichen vertiefte, desto mehr gefiel er sich in der Rolle eines Moralpredigers, der aber nicht lachend die Wahrheit sagte, sondern scharfe Strafpredigten hielt und alle Laster und Thorheiten seiner Zeit mit Geißelhieben zu treffen suchte. Im Eifer des Moralisierens und Besserns ging er oft so weit, daß der Künstler neben dem Warner und Sittenprediger zu kurz kam, daß das Kunstwerk zu einer alle Folgen des Lasters getreulich protokollierenden Warnungstafel wurde, in die so viel hineingeheimnißt war, daß die Sittenbilder Hogarths zu umfangreichen Kommentaren reizten, von denen der des Göttinger Satirikers Lichtenberg der geistvollste und witzigste ist.

Die Mehrzahl seiner humoristischen und satirischen Sittenschilderungen hat Hogarth in Kupfer gestochen oder geätzt, einige aber auch in Öl gemalt. Von diesen Ölgemälden haben sich nur wenige erhalten, unter diesen jedoch sein satirisches Hauptwerk: die Reihe von sechs Kompositionen, die eine „Heirat nach der Mode“, bei der nicht wirkliche Neigung, sondern Geld- und Standesinteressen ein ungleiches Paar zusammengebracht haben, bis zur tragischen Katastrophe, bis zu Verbrechen und Kerker schildert (in der Nationalgalerie zu London, Abb. 741). Mit diesen und anderen durch Kupferstich vervielfältigten Bilderreihen, von denen das Leben einer Dirne und das Leben eines Wüstlings nächst der Heirat nach der Mode die hervorragendsten sind, hat Hogarth einen noch größeren Ruhm erzielt als mit seinen zahlreichen, leichter verkäuflichen Einzelblättern, die auch politische Vorgänge aufs Korn nahmen und an den Machthabern oft eine drastische Kritik übten. Hogarth ist dadurch der Vorläufer der politischen Karikatur geworden, die nur in einem freien Lande, wie es England durch das parlamentarische, von den Launen schwacher und lasterhafter Herrscher unabhängig gewordene Regierungssystem geworden war, aufkommen und gedeihen konnte. Mit diesem Ruhme war aber Hogarth leider nicht zufrieden. Er hat auch den Ehrgeiz gehabt, religiöse und Geschichtsbilder malen zu wollen, und damit hat er ebenfalls, aber ganz gegen seinen Willen, seine Mitbürger und die Nachwelt zur Heiterkeit gezwungen, und nicht besser ist es ihm ergangen, als er sich unterfing, sich auch als Lehrer seines Volkes in der Ästhetik aufzuspielen. Seine Meinungen über die Kunst und das Wesen des Schönen hat er in einem Buche unter dem Titel „Analyse der Schönheit“ zum Besten gegeben, freilich noch zur Erbauung seiner Zeitgenossen, die an der fixen Idee seines Lebens, der von ihm erdachten „Schönheitslinie“, einer Schlangen- oder Wellenlinie, nichts Arges fanden.



Abb. 739. Goethe in der Campagna von Rom. Von J. H. Wilh. Tischbein. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.

Das künstlerisch Reifste hat Hogarth jedenfalls als Bildnismaler geschaffen, wenngleich ihn seine Neigung zu übertriebener Charakteristik auch dabei selten verließ. Wer ein so köstliches Werk zu schaffen vermochte, wie das von feinstem Humor beseelte Doppelbildnis des Schauspielers Garrick und seiner Gattin, die dem rastlos an seinen Theaterstücken schreibenden Eheherrn mit geschickter Hand die Feder aus der Hand zu stehlen sucht, der darf zu den großen Malern gezählt werden (Abb. 742).

Als Bildnismaler hat auch der zweite unter den Großmeistern der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts,



Abb. 740. Die Paulskirche in London. Von Christopher Wren.

Joshua Reynolds (1723 bis 1792), seinen dauernden Ruhm begründet, obwohl auch er nach dem Lorbeer des Geschichtsmalers strebte. Er kann sich aber weder an Kraft nationaler Eigenart noch an Ursprünglichkeit des Genies mit Hogarth messen. Die suchende Überlegung war bei ihm stärker als seine Naturanlage, sein Temperament, und auf diesem Wege fand er sich erst durch einen Aufenthalt in Italien (1749 bis 1752) zurecht, wo er alle großen Meister studierte und sich aus ihren Eigentümlichkeiten das Beste auslas, was er in London als Bildnismaler der vornehmen Welt brauchen konnte. Wenn er später als erster Präsident der von ihm 1768 mitbegründeten königlichen Akademie der Künste in seinen akademischen Reden immer Michelangelo und Raffael als die höchsten Vorbilder empfahl, so hat er selbst diese Vorschrift am meisten außer acht gelassen. Auf die Zeichnung und die plastische Modellierung legte er viel geringeren Wert als auf die malerische Erscheinung, und um diese möglichst anziehend zu gestalten, verband er Tizian mit Correggio, van Dyck mit Rembrandt. Es ist begreiflich, daß er dadurch den unermeßlichen Beifall seiner Landsleute fand und daß ihm Porträtaufträge zuströmten, wie keinem seiner Vorgänger. Von 2000 Bildern, die er gemalt haben soll, sind über die Hälfte Bildnisse gewesen, die vornehmlich durch den koloristischen Reiz, durch die Gefälligkeit der malerischen Mache, nicht etwa durch Kraft oder gar Tiefe der Charakteristik wirken. Darum sind ihm auch Frauen- und Kinderbildnisse besser gelungen als Männerporträts. Manchen seiner Bildnisse hat er auch mythologische oder allegorische Benennungen gegeben, wie z. B. dem Kinderbildnis in der Nationalgalerie zu London, das unter dem Namen „das Alter der Unschuld" berühmt geworden ist (Abb. 743), und nicht selten hat er auch, seiner Neigung zum Romantischen nachgebend, seine vornehmen Modelle in Volkstrachten gesteckt, wovon das „Erdbeermädchen" ein hübsches Beispiel ist. Wie gut Reynolds den Geschmack seiner Zeitgenossen getroffen, beweist der Umstand, daß selbst seine mythologischen und historischen Bilder sehr begehrt waren. Ein „kleiner Herkules mit der Schlange"



Abb. 741. Aus der Bilderreihe „Die Heirat nach der Mode." Von William Hogarth.

fand sogar solchen Beifall, daß er das Bild, nachdem die Kaiserin Katharina von Rußland das Original für eine enorme Summe angekauft, mehreremal wiederholen mußte. Diese Arbeiten erscheinen uns dagegen als nichtige Kleinigkeiten neben den Bildnissen des Künstlers, die, wenn sie auch nicht als unverdächtige Urkunden ihrer Zeit gelten können, doch durch ihre liebenswürdige Auffassung immer eine Anziehungskraft ausüben werden.



Abb. 742. Der Schauspieler Garrick und seine Frau. Von William Hogarth.

Eine kraftvollere und urwüchsigere Natur als Reynolds und auch als Bildnismaler viel glaubwürdiger war Thomas Gainsborough (1727—1788), der sich um die alten Meister wenig oder gar nicht, desto mehr aber um die Natur gekümmert hat, die er wie Hogarth mit eigenen Augen ansah, und zwar nicht bloß die Menschen, sondern auch die Landschaft. Denn er war als Landschaftsmaler ebenso groß wie als Bildnismaler, und man darf ihn sogar als den Begründer der nationalen englischen Landschaftsmalerei bezeichnen, weil er nicht nur seine Motive ausschließlich der Heimat entnahm, sondern sie auch mit einer ganz individuellen Anschauung, mit einer poetischen Naturempfindung durchdrang, die, bei allem Respekt vor der Realität des Landschaftsbildes, die Grundlage der gesamten englischen Landschaftsmalerei geblieben ist.

Durch seinen langjährigen Aufenthalt in Bath, dem beliebtesten englischen Badeort im 18. Jahrhundert, war Gainsborough ein bevorzugter Maler der englischen Aristokratie geworden, verschmähte aber keineswegs Gelehrte, Künstler, Schauspieler und Schauspielerinnen zu malen. Seine Art zu malen hatte etwas Nervöses, Fahriges; aber sie ist doch im ganzen höchst geistreich, besonders wenn sich Gainsborough koloristische Probleme stellte, die durch ihre Kühnheit verblüfften. Das bekannteste Beispiel seiner Fähigkeit, solche Probleme zu lösen, ist der sogenannte „blaue Knabe“, das Bildnis des jungen, ganz in Blau gekleideten Butall, der sich von einem warmbraunen landschaftlichen Hintergrunde abhebt (Abb. 744). Zu den berühmtesten Bildnissen des Künstlers gehören ferner das der Herzogin von Devonshire, das im Jahre 1876 für 200 000 Mark verkauft, dem Käufer aber bald darauf wieder gestohlen wurde und erst im Jahre 1901 wieder zum Vorschein gekommen ist, und das der geistvollen Schauspielerin Mrs. Siddons in der Nationalgalerie zu London.



Abb. 743. Das Alter der Unschuld. Von Joshua Reynolds. In der Nationalgalerie zu London.

Neben Reynolds und Gainsborough haben sich besonders noch der Landschaftsmaler Richard Wilson (1714—1782)



Abb. 744. Der „blaue Knabe“. Von Thomas Gainsborough.

und der Bildnismaler George Romney (1734 bis 1802) hervorgethan. Ersterer wird zu den Großmeistern der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts gezählt, obwohl er, streng genommen, nur Nachahmer, nicht Bahnbrecher war. Denn seine Landschaften, wie poetisch sie auch empfunden sind, haben in England nur den Stil von Claude Lorrain eingeführt, dessen Naturanschauung sich Wilson während eines längeren Aufenthalts in Italien zu eigen gemacht hatte. Doch haben auch seine Werke einen gewissen Einfluß auf die englische Malerei ausgeübt, die sich fortan in ruhigem Fortschritt entwickelte. Darum bedeutet das Ende des 18. Jahrhunderts, das für Frankreich und Deutschland einen Markstein, den Anfang einer neuen Epoche bezeichnet, für England keinen Wendepunkt. Trotzdem sind die Schüler und Nachfolger von Reynolds und Gainsborough besser im letzten Abschnitt unserer Darstellung zu nennen, weil die größere Hälfte ihres Lebens dem 19. Jahrhundert angehört.

Von den englischen Hauptmeistern des 18. Jahrhunderts ist dagegen noch Benjamin West (1738—1820) zu erwähnen, schon weil er der einzige hervorragende Geschichtsmaler dieses Zeitraums war. In Rom bei Mengs, Batoni und anderen Akademikern gebildet, hat er freilich die Mehrzahl seiner biblischen und geschichtlichen Darstellungen, namentlich derjenigen aus der altrömischen Geschichte, im feierlichen Stile des damaligen Römertums, nur noch trockener und nüchterner gemalt. Aber diese nüchterne Auffassung verhalf ihm doch zu einem Meisterwerke, das am Anfang der realistischen Geschichtsmalerei steht: der Schilderung des Todes des Generals Wolfe, einer Episode aus den Kämpfen der Engländer in dem Befreiungskriege der Nordamerikaner. Das durch Kupferstich viel verbreitete Bild hat einen größeren Einfluß auf die Malerei des Kontinents gehabt als die übrige englische Malerei zusammengenommen. Sonst ging die Kunst auf dem Kontinent zunächst andere Wege, die sich von der Natur wieder entfernten und dadurch zu Irrwegen wurden.

Fünfte Abteilung.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Je mehr sich die Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwickelung der Gegenwart nähert, desto schwieriger wird die Aufgabe des Geschichtsschreibers, die Ergebnisse dieser Entwickelung mit unbefangenem Blick zu würdigen, mit gerechter Hand nach Wert und Unwert abzuwägen. Fast scheint es, als wäre das Urteil der Geschichte wenigstens über die erste größere Hälfte dieser Entwickelung, die in den beiden vornehmsten Gebieten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ungefähr bis zu dem gleichen Zeitpunkt reicht, in Frankreich etwa bis zu dem Sturze des zweiten Kaiserreichs (1870), in Deutschland bis zum Tode des Cornelius (1867), abgeschlossen. Aber die Erfahrung aus früheren Jahrhunderten hat gelehrt, daß Künstler, die noch von der Mitwelt und der nächsten Nachwelt zu den Toten geworfen wurden, nach Jahrzehnten wieder lebendig geworden sind und als unauslöschliche Sterne in die Ferne geleuchtet haben. Wir haben gesehen, wie in Frankreich David, Delaroche, Horace Vernet, Couture und selbst Meissonier, die Meteoren gleich eine glänzende Bahn durchliefen, mit erschreckender Schnelligkeit vergessen worden sind, während die bei Lebzeiten Verhöhnten, Mißachteten und Verkannten wie Delacroix, Rousseau, Millet u. a. von den Franzosen als die wahren Heroen ihrer Malerei gefeiert werden, und in Deutschland haben wir es erlebt, daß die am höchsten Gepriesenen bald nach ihrem Tode von ihren Thronen herabgestürzt worden sind, und daß dieselbe Menge, die ihnen zujubelte, bald ihrer Verblendung gewahr wurde und neuen Göttern huldigte. Wilhelm von Kaulbach, der tiefsinnige Gedankenmaler, in dem sich das philosophische Deutschland selbst wieder erkannte, Karl von Piloty, der viel bewunderte Begründer einer realistischen Geschichtsmalerei und Erfinder einer malerischen Technik, die alles Frühere in den Schatten stellte, und der große Farbenzauberer Hans



Abb. 745. Der Schwur der Horatier. Von J. L. David. Im Louvre zu Paris.

Makart, von dem sich fast die ganze Welt berauschen ließ — diese und viele andere minder Berühmte haben ihren Ruhm noch überlebt oder haben bald nach ihrem Tode die Wandelbarkeit im Geschmack der Menge erfahren müssen. Auch hier sind es wieder die Befehdeten und Verachteten, die nach ihrem Tode oder erst im Spätherbst und Winter ihres Lebens als die wahren Führer in der Vorwärtsbewegung der deutschen Kunst proklamiert worden sind. Nicht Cornelius, der gedankenreichste und geistesgewaltigste Künstler, den Deutschland seit Dürer besessen, nicht Schnorr und Ludwig Richter, nicht K. Fr. Lessing und Bendemann, nicht Rauch und Rietschel, nicht Schinkel und Semper, sondern Adolf Menzel, A. Feuerbach und Böcklin, F. von Uhde und F. Stuck, Max Klinger und Max Liebermann, R. Begas, R. Maison und P. Wallot seien die Bannerträger und Bahnbrecher, die die deutsche Kunst einer glänzenden Zukunft entgegenführen, die das Ursprüngliche und Nationale zugleich im Gegensatz zu dem Heere der Nachahmer vertreten, soweit das Nationale in der Kunst überhaupt noch geachtet wird.

Immer lauter ertönt aber der Ruf, und am lautesten in Deutschland, daß die Kunst international sei, daß sie etwas allen Nationen Gemeinsames und Gemeinverständliches sein soll, und viele Künstler in Deutschland sehen bereits ihren höchsten Ehrgeiz darin, es namentlich in technischen Fertigkeiten, aber auch in der künstlerischen Haltung und Grundstimmung Franzosen und Engländern gleich zu thun, während gerade diese beiden Völker mit zäher Energie an ihren nationalen Eigentümlichkeiten festhalten. Während auf der einen Seite dieses nationale Element, der „Erdgeruch“, als das Wertvollste in jeder Kunstübung gefordert und gepriesen wird, sehen andere ihr höchstes Ideal in einer internationalen Kunstsprache, in dem Aufgehen eines jeden Volkstums in ein allgemeines Weltbürgertum.



Abb. 746. Madame Récamier. Von J. L. David. Im Louvre zu Paris.

Wenn wir auf die Jahrtausende zurückblicken, die unsere Darstellung bisher durchlaufen hat, werden wir die Beobachtung machen, daß in bald größeren, bald kleineren, ein oder mehrere Jahrhunderte umfassenden Perioden entweder ein besonders kunstbegabtes Volk die Führung gehabt, dem betreffenden Abschnitt der Kunstentwickelung den Stempel seines Geistes aufgedrückt oder daß sich eine bestimmte künstlerische Ausdrucksform, die wir „Stil“ nennen, gebildet und einzelne Epochen der Kunstgeschichte beherrscht hat. Im Gegensatz zu dieser immerhin ruhigen Entwickelung bietet die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ein Bild beständiger Gärung, unablässiger Kämpfe der einen Richtung mit der anderen. Was davon Nachgeahmtes und Nachempfundenes, was Urwüchsiges und Ursprüngliches ist, muß der Geschichtsschreiber, der mitten in diesen Kämpfen lebt und unwillkürlich selbst die eine oder die andere Partei zu ergreifen nicht vermeiden kann, der Zukunft zu entscheiden überlassen. Aus diesem Grunde muß die nachfolgende Darstellung sich darauf beschränken, nur in kurzen Zügen, aber mit möglichster Objektivität ein Bild zu skizzieren, dessen Umrisse noch im höchsten Grade schwankend und unsicher sind. Wenn auch die Kunst des 19. Jahrhunderts mehr kosmopolitisch als national ist, so wird sich eine leichte Übersicht über sie nur dann gewinnen lassen, wenn man die Leistungen der einzelnen Nationen für sich betrachtet.

1. Die französische Kunst.

Von Frankreich ist die Bewegung ausgegangen, welche auf eine Erneuerung der gesamten Kunst von Grund auf abzielte, weil die Träger dieser Bewegung die Kunst des 18. Jahrhunderts für eine abgestorbene Pflanze hielten, der sie ihre Daseinsberechtigung mit einem Eifer absprachen, der nicht ausschließlich künstlerischen Motiven entsprungen war. In Frankreich überwog das politische Interesse vielmehr bei weitem das rein künstlerische, und es war in erster Linie der Haß gegen die absolutistische Regierungsform, der mit dieser auch die Kunst, die ihr gedient hatte, vernichten wollte. Letzteres gelang ihm nur zu gut. Aber die neue Kunst, die die Männer der Revolution geschaffen zu haben glaubten, war nur eine Maskerade, die das aus der Revolution erwachsene, anfangs demokratische, später ebenfalls absolutistische Kaisertum ebenso gut kleidete wie früher die Sansculottes und die Männer der Schreckensherrschaft. Im Grunde genommen unterschied sich die neue Kunst eines neuen Zeitalters, das zu seinem Beginn einem geknechteten Geschlecht die Morgenröte der Freiheit gebracht hatte, von der alten nur durch das Kostüm, durch die von den alten Römern erborgte Tracht, die die Männer und Frauen der Revolution nicht nur auf den Bildwerken, sondern eine Zeit lang auch in Wirklichkeit trugen. Unter diesen römischen Trachten steckte dasselbe theatralische Pathos, dieselbe Empfindungsleere, die die geschichtlichen Darstellungen und die gespreizten Repräsentationsbildnisse des Ancien régime gekennzeichnet hatten. Wie mit seinen im Konvent gehaltenen Reden schmeichelte Jacques Louis David (1748—1825), das mehr energieals temperamentvolle und genial angelegte Haupt der neuen französischen Malerschule, auch durch seine Bilder den niedrigen Trieben der Menge, indem er ihr ihre Thaten im Spiegel römischen Heldentums zeigte, indem er gleichsam die Geschichte der Revolution nicht bloß im Stile, sondern auch mit den Phrasen eines Livius schrieb. Schon das erste Bild, das Davids Namen bekannt machte, der römische Feldherr Belisar, der als blinder Greis vor den Thoren von Byzanz um ein Almosen bittet (1781), wurde als Sinnbild monarchischer Undankbarkeit verstanden und mit Beifall begrüßt, und der ungeheuere Erfolg des „Schwurs der Horatier" (1785, Abb. 745) ist nur daraus zu erklären, daß man in diesem Bilde bereits ein Anzeichen der nahenden Revolution erkannte. Einen künstlerischen Wert hat diese Theaterszene, die den mit kühler Berechnung gestellten Modellen korrekt nachgeschrieben ist, nicht. Desto größer ist aber die Bedeutung dieses Bildes für die weitere Entwickelung der französischen Malerei, weil es zeigt, wie eifrig David das Studium der Natur, wie er sie wenigstens auffaßte, betrieb. Indem er seine Schüler, die ihm bald nicht nur aus ganz Frankreich, sondern



Abb. 747. Napoleon I. im Pestlazareth zu Jaffa. Von J. A. Gros. Im Louvre zu Paris.



Abb. 748. Die Entführung der Psyche. Von P. Prudhon. Im Louvre zu Paris.

auch aus den übrigen Kulturländern der Welt, selbst aus Deutschland in Massen zuströmten, die höchste Achtung vor der Natur einflößte, hat er den Grund zu jenem sorgsamen Naturstudium gelegt, das die gesamte französische Kunst des 19. Jahrhunderts ausgezeichnet und ihr bis in die neueste Zeit wenigstens die technische Überlegenheit über die Kunst des übrigen Europa gesichert hat.

Wie David mit seinem „Schwur der Horatier“, seinem „Brutus“, dem die Leichen seiner Söhne ins Haus gebracht werden, seinem „Leonidas vor der Schlacht bei den Thermopylen“ dem Nationalstolz und der unersättlichen Ruhmgier seines Volkes huldigte, verstand er es auch, die Neigung der Franzosen zu sinnlichen Reizungen zu befriedigen, indem er auf einer Reihe anderer Bilder (Paris und Helena, die Sabinerinnen) in der Enthüllung männlicher und weiblicher Körperschönheit schwelgte. Auch auf diesem Gebiete ist er Bahnbrecher gewesen, das Vorbild für mehrere Künstlergenerationen, die in der Wiedergabe des nackten Körpers in eleganter Schönfärberei die höchste Aufgabe ihrer Kunst sahen. Als Robespierre gestürzt war, war David, der „Tyrann der Künste“, der „Raffael der Sansculotten“, wie er von seinen zahlreichen Feinden unter den Politikern wie unter den Künstlern genannt wurde, charakterlos und feige genug, seinen einstigen Herrn und Meister zu verleugnen, und es kostete ihm auch keine Überwindung, als der Stern Napoleons aufging, dem Helden von Arcole und Lodi mit stetig wachsender Begeisterung bis zu seinem Sprung auf den Kaiserthron und den hundert Tagen zu folgen. In dem Reiterbildnis des ersten Konsuls, wie er über die Felsenstraße des St. Bernhard gen Italien sprengt, wie in den feierlichen Ceremonienbildern großen Umfanges, die die Krönung Napoleons und die Verleihung der neuen Feldzeichen (der Adler) an die Armee darstellen, hat David nur das Kostüm, nicht die pathetisch-theatralische Art seiner Auffassung gewechselt.

Nicht bloß in seinen Geschichtsbildern, sondern auch in seinen Bildnissen hat sich David, enger als er es vielleicht selbst gewußt und geglaubt hat, an die Überlieferung der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, diesmal aber an die gute, gehalten. Im Gegensatz zu dem falschen Pathos in seinen Griechen- und Römerbildern hat ihn bei seinen Bildnissen nur die Natur und zwar in einer so schlichten Auffassung geleitet, daß diese das wertvollste Vermächtnis seiner Kunst geworden sind. In dem berühmten Bildnis der schönen und geistreichen Madame Récamier (Abb. 746) hat er uns den klassischen Typus einer Weltdame aus den Zeiten des Konsulats in einer Tracht hinterlassen, die er selbst durch seine Geschichtsbilder in die Mode gebracht hat, und seine Bildnisse des Terroristen Marat, den er sterbend in der Badewanne darstellte, und des gleichfalls ermordeten Deputierten Lepelletier sind in ihrer grauenerregenden Naturwahrheit nicht nur als wertvolle geschichtliche Urkunden, sondern auch als die ersten Offenbarungen des Naturalismus in der französischen Malerei zu achten.

Nach dem endgültigen Sturz Napoleons suchte David, der einst als Mitglied des Nationalkonvents für den Tod des Königs Ludwig XVI. gestimmt hatte, seine Zuflucht in Brüssel, um den Verfolgungen der Königsmörder in Frankreich zu entgehen. In der selbstgewählten Verbannung ist er auch gestorben, spät genug, um noch den Niedergang seiner glänzenden, an großen und kleinen Talenten reichen Schule zu erleben.

Unter den zahlreichen Schülern Davids haben es nur wenige zu einer Bedeutung gebracht, die der des Meisters nahe kommt. Sie haben sie aber nur dadurch erlangt, daß sie sich von den Idealen Davids entfernten. Der begabteste unter ihnen, Girardet-Trioson (1767—1824) kann wegen des einen seiner im Louvre befindlichen Meisterwerke, der „Beerdigung Atalas" nach der Erzählung Chateaubriands, der Vorläufer der Romantik genannt werden, während sein zweites Meisterwerk, die „Sündflut", schon jenen naturalistischen Ton anschlägt, den später Géricault weiter ausbildete, zugleich aber auch das Vorbild für alle Schilderungen grauenvoller und Entsetzen erregender Ereignisse geworden ist, die seitdem die bevorzugten Gegenstände der französischen Malerei großen Stils gewesen sind. Nach Befreiung von den malerischen Regeln seines Lehrers, nach dem Eindruck voller Naturwahrheit rang auch Jean Antoine Gros (1771—1835), den man mit größerem Rechte als David den Maler des ersten Kaiserreichs nennen kann, weil er sich in der Verherrlichung der Heldenthaten Napoleons nicht genug thun konnte. Solange er sich an die Natur hielt und die Wirklichkeit mit voller Unbefangenheit zu schildern suchte, gelangen ihm Meisterwerke wie der „Besuch Napoleons im Hospital der Pestkranken zu Jaffa" (Abb. 747), zugleich der erste Schritt eines Franzosen auf das ungemein dankbare und später mit großem Erfolg gepflegte Gebiet der Orientmalerei, die „Schlacht bei Abukir" (im Museum zu Versailles), wo zuerst die Lichtwirkungen des Orients koloristisch ausgenutzt worden sind, und das ungemein stimmungsvolle Winterbild „Napoleon auf dem Schlachtfelde bei Eylau" (im Louvre). Als später aber David, an dem er mit rührendem Vertrauen hing, ihn von dieser Art von Geschichtsmalerei dringend abmahnte, geriet er in einen Konflikt zwischen seiner Ehrfurcht vor dem Lehrer und seinem eigenen künstlerischen Gewissen, der ihn schließlich zum Selbstmord trieb. Gros war das größte koloristische Talent der Schule, ungleich begabter als der glatte, schmeichlerische François Gérard (1770—1837), der, getragen durch die Gunst Napoleons, seiner Familie und der neugebackenen Aristokratie, ungeheuere Erfolge hatte, die sich jedoch nur durch die fade Galanterie seiner Auffassung erklären, die einem Geschlecht von Emporkömmlingen im höchsten Grade sympathisch war.

David und seine Schüler beherrschten den Geschmack des Publikums so sehr, daß bescheidenere, wenn auch talentvollere Künstler, die diesem Kreise fern standen, nicht zur Anerkennung gelangen konnten. Am wenigsten eine so feinfühlige, poetische Künstlernatur wie die von Pierre Prudhon (1758—1823), der erst Beachtung fand, als er bereits fünfzig Jahre alt geworden war. Unabhängig von der neuen Strömung, hat er die anmutige Kunst von Boucher und Greuze, aber ohne die Frivolität des ersteren und noch gehoben und geadelt durch das Studium Correggios, fortgesetzt. Er hat vornehmlich Bilder mythologischen und allegorischen Inhalts gemalt. Unter den ersteren ist die Entführung Psyches durch Zephyr (Abb. 748) nicht nur sein Hauptwerk, sondern auch in dem Spiel des Lichtes und in der überaus zarten und keuschen Behandlung des jugendlichen Körpers ein Meisterwerk schlechthin, und unter seinen allegorischen Darstellungen zeigt ein für den Sitzungssaal des Pariser Kriminalgerichts gemaltes Bild, das das von der Gerechtigkeit und der göttlichen Rache verfolgte Verbrechen schildert, daß dieser vorwiegend idyllisch gestimmte Künstler auch eine starke dramatische Kraft besaß.

Gegen die Herrschaft Davids und seiner Schule machte sich noch bei Lebzeiten des Meisters eine Gegenbewegung geltend, an deren Spitze der jung verstorbene Theodor Géricault (1791 bis 1824) und Eugen Delacroix (1798 bis 1863) standen. Was jener vorbereitete, hat dieser vollendet: die Befreiung der französischen Malerei von dem unnatürlichen Zwange, den ihr das falsche Römertum Davids mit seinem theatralischen Pathos auferlegt hatte. Géricault war ein aus-



Abb. 749. Das Floß der Medusa. Von Theodor Géricault. Im Louvre zu Paris.



Abb. 750. Die Barke des Dante. Von Eugen Delacroix. Im Louvre zu Paris.

gezeichneter Pferde-, Sport- und Militärmaler, der Reiterbildnisse, Schilderungen von Wettrennen u. dergl. m. von staunenswerter Naturwahrheit gemalt hat. Aber sein Ruhm knüpft sich eigentlich nur an ein einziges Werk, das berühmte „Floß der Medusa", die Darstellung einer schreckensvollen Episode aus dem Schiffbruch einer französischen Fregatte im Jahre 1816, der wegen seiner grauenhaften Nebenumstände großes Aufsehen erregt hatte und von den Journalen der Opposition gegen die Regierung ausgebeutet worden war. Auf Grund eingehender Naturstudien an Kranken und an Leichen hatte Géricault mit rücksichtsloser Wahrheit die Verzweiflung und den Kampf des auf dem Floß zusammengedrängten Häufleins von Menschen mit Hunger und Kälte geschildert, mit wunderbarer Kraft in der Modellierung, mit erschütternder Energie im Ausdruck der Kämpfenden und Sterbenden, aber ohne jeden koloristischen Reiz (Abb. 749). Diesem Mangel suchte Delacroix zu begegnen, indem er, durch das Studium von Rubens, Tizian und Veronese angeregt, die scharfen Formen Géricaults mit einem farbigen Schimmer umhüllte und dabei schließlich soweit ging, daß er im vollen Bewußtsein, nur um der Plastik Davids den schroffsten Kontrast gegenüberzustellen, die Zeichnung ganz der Farbe, der koloristischen Wirkung opferte. Das erste Bild, mit welchem Delacroix seine Grundsätze gegen David verfocht, ist die „Barke des Dante", der mit seinem Führer Virgil über den Sumpf des Zornmütigen fährt (Abb. 750). Als das Bild im Salon von 1822 erschien, erregte es ein ungeheueres Aufsehen und fand selbst den Beifall des Malers Gros, der es einen „reformierten Rubens" nannte, wenn er auch nach seinen Schulbegriffen die Zeichnung tadeln mußte. Durch Gros' Pestlazarett in Jaffa angeregt, schuf Delacroix bald darauf ein zweites Meisterwerk, das „Gemetzel von Chios", eine schauervolle Episode aus dem Heldenkampfe der Griechen gegen ihre türkischen Unterdrücker. Im Gegensatz zu der „Barke des Dante", die man als das erste Manifest der französischen Romantik bezeichnen darf, erregte das „Gemetzel von Chios" mehr Abscheu als Begeisterung. Letztere kam aber von der Jugend, und diese feierte den Künstler als den Führer auf einem neuen Wege, als das Haupt einer neuen Schule, die zum Unterschied von der klassizistischen Davids die romantische genannt wurde. Bevor Delacroix den Orient aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte, was später durch eine Reise nach Marokko geschah, suchte er nach Gros' Beispiel die ganze Licht- und Farbenfülle des Orients auf seinem Bilde zur Anschauung zu bringen. Die litterarischen Kämpfe, die es hervorrief, wiederholten sich fortan fast bei jedem der zahlreichen Bilder des Künstlers. Seine Motive wählte er meist aus den Dichtungen Shakespeares, Lord Byrons, Goethes und Walter Scotts. Gelegentlich hat er auch Bilder aus der antiken Mythologie und Geschichte wie z. B. den Kampf Apollos mit dem Drachen Python auf einem Plafond in der Apollogalerie des Louvre, womit er die Dekoration Le Bruns vollendete, eine Medea, die in einer Felsenhöhle den Dolch gegen ihre Kinder erhebt, und die Gerechtigkeit

Trajans, und einmal hat er auch ein zeitgenössisches Ereignis, einen Barrikadenkampf aus der Julirevolution (1830) geschildert, aber jene wie dieses in dem ganz individuellen, malerischen Stile, mit dem er stets gegen alle akademischen Regeln zu protestieren liebte, und mit der wilden Leidenschaftlichkeit, die alle seine Schöpfungen kennzeichnet.

Delacroix' Subjektivität war zu gewaltig, als daß er eine Schule hätte bilden können. Er hat aber durch seine Persönlichkeit ungemein anregend gewirkt und eine beträchtliche Zahl von Genre- und Landschaftsmalern der romantischen Bewegung zugeführt, die ihnen zuerst wieder die Bedeutung der Farbe in der Malerei zum Bewußtsein brachte. Eugen Isabey (1807—1886), der Genre-, Landschafts- und Marinemaler zugleich war, Gabriel Alexander Decamps (1803—1860), der erste Franzose, der das Leben des Orients aus eigener Anschauung geschildert hat, der Landschaftsmaler Prosper Marilhat (1811—1847), der weite Reisen nach Griechenland, Ägypten, Palästina und Syrien gemacht hat, Nareisse Virgile Diaz (1807—1876), der anfangs Genrebilder nach Motiven aus den Dichtungen Victor Hugos malte, sich später aber ganz der Landschaftsmalerei zuwandte, der Marinemaler Theodor Gudin (1802—1880), dessen Bilder einst in ganz Europa ihre Bewunderer fanden, Paul Huet (1804—1869), der erste Stimmungskünstler unter den französischen Landschaftsmalern, der seine Anregungen ausschließlich aus der engeren Heimat, aus der Umgebung von Paris holte — sie alle haben sich zur romantischen Schule bekannt, und in ihren Anfängen haben auch die großen Landschaftsmaler Theodor Rousseau, Corot und die anderen, die später die sogenannte Schule von Fontainebleau gebildet haben, der romantischen Schule angehört.



Abb. 751. Die Erstürmung von Konstantine. Von Horace Vernet. Im historischen Museum zu Versailles.



Abb. 752. Die Söhne Eduards im Tower. Von Paul Delaroche
Im Louvre zu Paris.

Zu den Romantikern zählt man auch Ary Scheffer (1795—1858), obwohl er durch seine Empfindsamkeit den deutschen Romantikern der Düsseldorfer Schule viel näher stand als den französischen, mit denen er schon wegen seiner schwachen koloristischen Begabung nicht gleichen Schritt halten konnte. Auch seine Phantasie war nicht stark genug, um aus Eigenem schöpfen zu können, und er entlehnte darum seine Motive meist deutschen Dichtern, deren Gestalten — Faust, Gretchen, Mignon, Leonore u. a. — ihm verständlich waren, weil er von einem deutschen Vater stammte. Darum haben seine durch den Stich vervielfältigten Bilder in Deutschland auch eine größere Popularität erlangt als in Frankreich, wo er, bei Lebzeiten maßlos gefeiert, bald der verdienten Vergessenheit anheimfiel.

Nicht besser ist es zwei Künstlern ergangen, deren Ruhm jahrzehntelang die Welt erfüllt hatte und die sich der höchsten Gunst von Kaisern, Königen und Fürsten erfreuen durften: Horace Vernet (1789—1863) und Paul Delaroche (1797—1856). Sie wußten zwischen der Romantik eines Delacroix und der klassizistischen Richtung, die nach dem Tode Davids mit großer Energie und einer gewissen Eigenart von Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867) fortgesetzt wurde, geschickt die Mitte zu halten, und man hat sie deshalb auch die Künstler des „Juste-milieu", die eigentlichen Maler des Bürgerkönigtums genannt.

Vernet, der Sohn und Schüler des Geschichts- und Schlachtenmalers Carle Vernet, hat sich die Verherrlichung der französischen Armeen zur Aufgabe gemacht, in kleinen Genrebildern wie in umfangreichen Schlachtendarstellungen. Obwohl in seiner Jugend ein begeisterter Verehrer Napoleons, dessen Schlachten und Siege er auch nach seinem Sturze unablässig malte, um damit gegen das wieder hergestellte Königtum der Bourbonen Opposition zu machen, hat er später mit nicht geringerem Eifer im Auftrage Ludwig Philipps die einzelnen Kämpfe und Schlachten während der langwierigen Eroberung von Algerien auf einer langen Reihe von Bildern geschildert, von denen die drei, die die Erstürmung von Constantine darstellen (Abb. 751), und die Eroberung der Smala, des Lagers von Abdel Kader, die größten und figurenreichsten sind, und ebenso eifrig war er bei der Sache, als der Krimkrieg ausbrach, an dem er selber teilnahm. In zwei bedeutsamen Episoden aus diesem Kriege, der „Schlacht an der Alma" und der „Erstürmung des Malakoff" entfaltete er noch einmal seine Fähigkeit, ein ungeheueres Gewimmel von Figuren auf einem Raume zu vereinigen und somit wenigstens der Schaulust einen stofflichen Reiz zu bieten. Künstlerisch bedeutsamer als diese riesigen, an die modernen Panoramen erinnernden Bildflächen sind seine kleinen humoristischen oder ergreifenden Episoden aus dem Kriegerleben, die ihn auch außerhalb Frankreichs populär gemacht haben. Durch seine zweimaligen Besuche in Algerien war ihm auch das Verständnis für die Farbenpracht des Orients aufgegangen, und er suchte sie auch in einigen biblischen Bildern wiederzuspiegeln. Aber seine künstlerische Kraft war doch nicht stark und ursprünglich genug, um seinen Bildern eine längere Wirksamkeit über die Zeit ihrer Entstehung hinaus zu sichern.

Einen noch tieferen Eindruck als die sonst sehr geschickt und lebendig vorgetragenen Erzählungen Vernets machten die Geschichtsbilder von Paul Delaroche auf die Zeitgenossen, die daran ein größeres Gefallen fanden als an der leidenschaftlichen Genialität eines Delacroix, weil Delaroche selbst die entsetzlichsten Katastrophen immer mit Mäßigung, in gedämpftem Ton, ohne starke persönliche Erregung darzustellen wußte und damit ein ungemein bestechendes Kolorit verband, das sich besonders durch meisterhafte Nachbildung alles Stofflichen auszeichnete.

Er führte niemals die Katastrophe selbst, sondern immer einen spannungsvollen Moment vor- oder nachher vor Augen, so z. B. auf seinem berühmtesten Bilde, den „Söhnen König Eduards im Tower", wo das Hündchen das Herannahen der Mörder wittert (Abb. 752), und auf einem anderen, figurenreicheren Bilde, der „Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse zu Blois", wo der Augenblick nach dem Morde dargestellt ist und die Mörder dem eintretenden Könige den auf dem Fußboden ausgestreckten Leichnam zeigen. In der französischen wie in der englischen Geschichte fand er viele solcher Schreckensszenen — „die Hinrichtung der Jane Grey", „Cromwell am Sarge Karls I.", „die Girondisten im Kerker vor ihrer Hinrichtung", „der Tod Mazarins" —, und beständig wuchs seine Gewandtheit in der Realität der malerischen Darstellung. Aber seinen Gestalten fehlte die Seele, fehlte das innere Leben, und als das Publikum sich an den glatten Kostümfiguren satt gesehen, als es ihre Leere und Hohlheit erkannt hatte, schwand allmählich der Nimbus, der die Person des Künstlers und seine Werke jahrzehntelang umstrahlt hatte. Gleichwohl ist sein Einfluß auf die französische Malerei sehr groß gewesen. Auf seinen Schultern steht fast die gesamte neuere Geschichtsmalerei Frankreichs, da ihre Hauptvertreter seine Schüler gewesen sind.

Neben Vernet und Delaroche waren noch einige Militär- und Geschichtsmaler thätig, die, weit genialer veranlagt als jene, doch bei Lebzeiten von ihnen verdunkelt wurden und erst durch die Nachwelt zu ihrem Rechte gekommen sind. Nicolaus Toussaint Charlet (1792—1845) und August Marie Raffet (1804—1860) haben besonders das kleine militärische Genre in Ernst und Humor gepflegt, während der bedeutendste unter diesen Malern, Hippolyte Bellangé (1800 bis 1866), auch figurenreiche Schlachtenbilder wie z. B. die „Schlacht bei Wagram", „das Schlachtfeld von Waterloo", den „Angriff der Kürassiere" in derselben Schlacht mit außergewöhnlicher dramatischer Kraft gemalt hat. Dagegen wußte sich neben Vernet, Delaroche und Delacroix der oben erwähnte Ingres zu behaupten, der zwar eine kurze Zeit Schüler Davids gewesen war, aber während eines vierzehnjährigen Aufenthalts in Italien durch das unablässige Studium von Raffael, Michelangelo und Leonardo doch zu einer feineren und geistvolleren Ausbildung des klassizistischen Stils gelangte als sie David zu erreichen beschieden war. Er hat diese verfeinerte Auffassung des klassischen Ideals sowohl in Bildern aus der antiken Mythe und Geschichte wie in romantischen Darstellungen und in Schilderungen aus dem römischen Leben seiner Zeit zur Anschauung gebracht, und seine peinlich korrekte Zeichnung und seine an Marmor-, Alabaster- und Elfenbeinfiguren erinnernde Modellierung und Tönung nackter Körper haben ebensoviele Bewunderer und Nachahmer gefunden wie der stoffliche Realismus eines Delaroche. Wärme der Empfindung und Tiefe des Gefühls besaß Ingres ebensowenig wie Delaroche. Aber seine Hauptwerke „Ödipus und der Sphinx", „die Quelle" (Abb. 753, beide im Louvre), die „Apotheose Homers", ein Deckengemälde in einem der Säle des Louvre, die „Odaliske" und das ganz durch Raffael eingegebene Altarbild für die Kathedrale in Montauban, das „Gelübde Ludwigs XIII. vor der in Wolken thronenden Madonna", bilden doch Marksteine in der Entwickelungsgeschichte der modernen französischen Malerei. Insbesondere hat die „Quelle" zahllose französische Maler zu Nachahmungen begeistert, und damit hat Ingres, der „Gensdarm des Klassizismus", wie seine Gegner den mit zäher Beharrlichkeit sein Ideal verteidigenden Künstler genannt haben, einen höchst charakteristischen Zug in die Physiognomie der französischen Malerei eingetragen. Auch bei Ingres wiederholt sich die in der französischen Kunst häufige Erscheinung, daß er sein Bestes in Bildnissen geleistet hat, von denen einige in der Feinheit der Charakteristik, der Zeichnung und der Modellierung Holbein nahe kommen.



Abb. 753. Die Quelle. Von Ingres. Im Louvre zu Paris.

Aus der Schule Davids hervorgegangen ist auch der erste Schilderer des italienischen Volkslebens im modernen Frankreich, Leopold Robert (1794—1835), der zwar aus dem

schweizerischen Kanton Neuchatel stammte, aber doch nach seiner Bildung und politischen Gesinnung Franzose war. Seit 1817 in Italien lebend, malte er anfangs einzelne Figuren und Gruppen aus dem Leben der Städte und der Landstraßen, Pilger, Mönche, Nonnen, Bettler, Räuber und dergleichen mehr, und traf bald durch die geschickte malerische Anordnung, durch das Absonderliche der äußeren Erscheinung und durch die empfindsame und romantische Auffassung den Geschmack des reisenden Publikums, das sich am liebsten von ihm römische Banditen allein oder im Genuß ihres Familienglücks malen ließ. Roberts künstlerisches Ideal war aber höher gestellt. Er wollte das gesamte Volksleben und zugleich die Natur Italiens in vier typischen Idealbildern, im Lichte und in der Stimmung der vier Jahreszeiten zusammenfassen, und diesen Plan hat er zum größeren Teil auch in seinen drei Hauptwerken, der „Rückkehr vom Feste der Madonna del Arco" (Frühling und Neapel), der „Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen" (Sommer und römische Campagna, Abb. 754) und der „Abfahrt der Fischer des Adriatischen Meeres" (Venedig und Chioggia) ausgeführt. Meisterlich in der Komposition leiden diese Bilder doch unter dem Mangel an innerer Wahrheit und Lebensfähigkeit, weil Robert sich von seinen Modellen nur die Kostüme borgte, ihre nationalen Eigentümlichkeiten aber seiner persönlichen Empfindsamkeit unterordnete. An seiner übertriebenen Empfindsamkeit ist er auch zu Grunde gegangen. Eine hoffnungslose Leidenschaft zu einer Prinzessin aus dem Hause Bonaparte hat ihn zum Selbstmord getrieben. Sein romantisches Ende hat der romantischen Grundstimmung seiner Kunst entsprochen.



Abb. 754. Die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen. Von L. Robert. Im Louvre zu Paris.

Daß sich Delaroche trotz seines Mangels an echt künstlerischer Begabung als Lehrer eines großen Zulaufs erfreute, erklärt sich aus dem Umstande, daß sich die technische Fertigkeit, mit der er die große Menge blendete, mit geringer Mühe ablernen ließ. Sein malerisches Rezept ist denn auch auf fast alle seine Schüler und Nachahmer übergegangen, von denen einige sogar zu größerem Ruhm gelangt sind als ihr Lehrmeister. Es ist eine ungemein vielseitige Künstlergesellschaft, die sich um Delaroche gruppiert. Am treuesten sind seiner Richtung Jean Paul Laurens (geb. 1838), der bedeutendste französische Geschichtsmaler der Gegenwart, und Tony Robert-Fleury (geb. 1837) geblieben. Ersterer hat die ganze Weltgeschichte nach Greuel- und Schreckensszenen durchstöbert, die ihm Delaroche übriggelassen, und sie noch eindrucksvoller als dieser geschildert, weil er eine weitaus stärkere Begabung besitzt und auch tiefer in die Seele der Menschen zu blicken versteht. Neben Bildern, die den abgespannten Nerven der modernen Franzosen einen willkommenen Anreiz gewährten, wie z. B. der „Exkommunikation Roberts des Frommen" (Abb. 755), dem „Interdikt", dem „Franz von Borgia vor dem Sarge Isabellas von Portugal" und der „Befreiung der Eingemauerten von Carcassonne", hat er in der Ehrenbezeugung des österreichischen Generalstabes vor der Leiche Moreaus, eines 1796 gefallenen Generals der Republik, auch ein Meisterwerk in großem historischen Stile geschaffen. In der Schilderung grauenvoller Detailmalerei ist ihm Robert-Fleury in seinem Hauptwerke nahegekommen, das den Irrenarzt Pinel bei einem Akte

der Humanität im Jahre 1795 darstellt, wie auf seinen Befehl den unglücklichen Insassen des Pariser Irrenhauses, die bis dahin gefesselt waren, die Ketten abgenommen werden.

Zu den Schülern von Delaroche gehören ferner Alexander Antigna (1818—1878), der zuerst realistische Sittenbilder von düsterem Ernst aus dem modernen Leben gemalt hat, Ernst Hebert (geb. 1817), der Schilderer italienischen Volkslebens, der zwar auch sehr empfindsam veranlagt ist, aber das italienische Volk im großen und ganzen doch natürlicher gegeben hat als Robert, Leon Gérôme (geb. 1824), einer der gefeiertsten Meister der französischen Malerei, der kleine Sittenbilder aus dem griechisch-römischen Altertum, aus der französischen Geschichte des 17. Jahrhunderts und aus dem modernen Orient mit gleicher koloristischer Virtuosität gemalt und sich auch als ausgezeichneten Bildhauer in großem Stile bewährt hat, Gustav Boulanger (1824—1888), dessen Spezialität ebenfalls das altrömische Sittenbild im pompejanischen Genre war, der Orientmaler Charles Landelle (1821—1880) und Thomas Couture (1815—1879), der selbst das Haupt einer großen Schule gewesen ist, die in den fünfziger Jahren Maler aus aller Herren Ländern an sich zog, weil Couture sich des Rufes erfreute, der erste Farbenkünstler seiner Zeit zu sein. Der Glanz, der von seiner Palette erstrahlte, und sein Wissen in Zeichnung und Komposition waren stärker als seine künstlerische Phantasie. Was er zu leisten vermochte, hat er in einem einzigen, 1847 vollendeten Bilde, den „Römern der Verfallzeit“, einer wüsten Orgie bei Morgengrauen, mit der er seinem verderbten Zeitalter einen Spiegel zur Selbsterkenntnis vorhalten wollte, ausgegeben (Abb. 756). Von Tizian und Paul Veronese hatte er sein Kolorit, von Caravaggio und Ribera seine naturalistische Auffassung abgeleitet. Auf deutsche Künstler, wie Anselm Feuerbach, Henneberg, W. Gentz, A. von Heyden und andere hat Couture übrigens einen stärkeren Einfluß geübt als auf seine französischen Schüler, unter denen sich so schroff entgegengesetzte Künstlernaturen wie Pierre Puvis de Chavannes (1824 bis 1899) und Eduard Manet, der Begründer des Impressionismus, befanden.



Abb. 755. Exkommunikation Roberts des Frommen. Von Jean Paul Laurens.
Im Luxemburgmuseum zu Paris.
(Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Puvis de Chavannes, den die Franzosen als ihren größten Monumentalmaler feiern, hat sich eine eigene Gattung allegorischer Darstellung im Rahmen einer streng stilisierten Landschaft meist idyllischen Charakters geschaffen. In seinen Hauptwerken, den drei großen dekorativen Bildern für das Museum in Amiens: Krieg, Arbeit und dem Spiel für das Vaterland, dem „Ave Picardia nutrix!“, einer Darstellung des Landlebens in der Picardie, und einer symbolischen Schilderung der altgriechischen Kolonie Massilia, hat er das bukolische Element mit dem heroischen glücklich verschmolzen. In



Abb. 756. Die Römer der Verfallzeit. Von Th. Couture. Im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

seinen späteren Werken überwog aber mehr und mehr die graue Gesamtstimmung, die er seinem Meister abgesehen hatte, so daß die steife Leblosigkeit seiner Figuren immer auffälliger und unerfreulicher hervortrat. Gleichwohl hat er auch in den schwächeren seiner Schöpfungen, von denen noch die Bilder aus dem Leben der heiligen Genovefa im Pantheon (Abb. 757) und die Huldigung Victor Hugos vor der Stadt Paris im Stadthaus zu nennen sind, ein größeres Stilgefühl bewährt als die Mehrzahl der Maler, die mit weiterer Ausmalung des Pantheons, des Stadthauses und anderer öffentlichen Bauten betraut wurden. Das Verfehlteste auf diesem Gebiete hat Paul Albert Besnard geleistet, der wegen seines an ein Feuerwerk erinnernden Farbenzaubers, den er mit einer grobnaturalischen Darstellung verband, bis in die neueste Zeit als der Künstler gepriesen wurde, der das eigentliche malerische Handwerk auf die höchste Stufe der Entwickelung gebracht hätte.

Zu den wirklich bedeutenden Vertretern der dekorativen Malerei großen Stils muß dagegen Paul Baudry (1828—1886) gezählt werden, der durch das Studium der italienischen Meister, insbesondere der venezianischen, sein Stilgefühl und zugleich seine koloristische Begabung entwickelt hatte und damit einen fein ausgebildeten Sinn für höchsten Formenadel und eine echt französische Anmut verband. Das hat er sowohl in seinen mythologischen und geschichtlichen Bildern (der „Perle und der Woge“ und der „Ermordung Marats durch Charlotte Corday“) wie in seinen großen dekorativen Arbeiten (den mythologisch-allegorischen Deckengemälden im Foyer des großen Opernhauses, der „Glorifikation des Gesetzes“, einer Plafondmalerei für den Sitzungssaal des Kassationshofes, und der „Hochzeit Amors und Psyches“) bewiesen. Im ganzen weniger kräftig und tieftönig als die Venezianer, bevorzugte Baudry auf diesen und anderen Gemälden einen leichten, rosigen Fleischton, womit er dem Geschmack seiner Landsleute sehr entgegenkam. Er blieb dabei aber immer vornehm und keusch, während William Adolph Bouguereau (geb. 1825) mit seinen zahlreichen mythologischen und allegorischen Bildern, unter denen die „Geburt der Venus“ am höchsten gepriesen wurde (Abb. 758), unmittelbar auf sinnlichen Reiz spekulierte und bis in die neueste Zeit hinein mit seinen Nymphen und Najaden, Bacchantinnen und Amoretten trotz ihrer geschminkten Unnatur

ein dankbares Publikum gefunden hat, nicht minder mit seinen religiösen Bildern, die die schmachtende Empfindsamkeit und das Andachtsbedürfnis der vornehmen Welt vollauf befriedigten (Abb. 759).

Einer der einflußreichsten Lehrer der französischen Maler, deren Blütezeit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, war auch Léon Cogniet (1794—1880). Als Maler wenig produktiv, lebt er in der Kunstgeschichte weniger durch seine Gemälde, unter denen eine Szene aus dem bethlehemitischen Kindermord und „Tintoretto, seine Tochter auf dem Totenbette malend", bei ihrem Erscheinen eine große Bewegung hervorriefen (Abb. 760), als durch seine Schüler, die ihm bis zu seinem Tode eine tiefe Verehrung zollten, weil sie ihm den größten Teil ihrer koloristischen Fertigkeiten verdankten. In seiner Auffassung, in seiner Charakteristik und in der virtuosen Stoffmalerei mit Delaroche verwandt, hatte er damit die glänzende Färbung von Horace Vernet verbunden und dadurch eine neue koloristische Ausdrucksweise geschaffen. Der größte Porträtmaler des modernen Frankreichs, Léon Bonnat (geb. 1833), der in den Bildnissen von Thiers (Abb. 761) und Victor Hugo Meisterwerke von gewaltiger Kraft der Charakteristik geschaffen hat, die auf intimere Wirkungen ausgehende Bildnismalerin Nélie Jacquemart (geb. 1843), der Porträtmaler und Kupferstecher Claude Ferdinand Gaillard (1834—1887), Jules Lefèbvre (geb. 1836), der beliebte Darsteller nackter weiblicher Gestalten unter mythologischen und allegorischen Titeln, der seinen Ruf mit der den Spiegel hoch emporhaltenden „Wahrheit" begründet hat (Abb. 762), und Jean Louis Ernest Meissonier (1813—1891), der berühmteste französische Militär- und Genremaler des 19. Jahrhunderts, der Meister der Fein- und Kleinmalerei, sind seine hervorragendsten Schüler gewesen, und auch ein Deutscher, der Berliner Gustav Richter, hat in der Schule Cogniets den Grund zu seinem glänzenden koloristischen Können gelegt.

Im Anschluß an die holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunders, selbst einen Ton in der wunderbaren Feinheit der Ausführung, in der minutiösen Wiedergabe auch der winzigsten Kleinigkeiten noch übertreffend, hat Meissonier Genrebilder mit Figuren in den Trachten des 17. und 18. Jahrhunderts gemalt (Abb. 763), teils Innenräume mit Rauchern, Trinkern, Karten- und Schachspielern, einmal auch einen Streit im Wirtshause, teils Vorgänge im Freien, besonders oft Reiter auf der Landstraße oder vor Wirtshäusern Halt machend, um einen Satteltrunk zu nehmen. Alle diese Bilder wurden mit unverhältnismäßigen Preisen bezahlt, deren Höhe noch stieg, als er seit Mitte der sechziger Jahre auf Anregung Napoleons III. auch militärische Bilder aus dem 19. Jahrhundert zu malen begann. Er fing mit einem kriegerischen Erlebnis des Neffen, „Napoleon III. bei Solferino" an, wandte sich aber bald der Schilderung der Kriegsthaten des größeren Oheims zu und schuf in den drei Bildern, „Campagne in Frankreich 1814", „1807" (Napoleon in der Schlacht bei Friedland) und „Napoleon bei Marengo" drei Werke,



Abb. 757. Die Jugend der heiligen Genoveva. Von Puvis de Chavannes. Im Pantheon zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

die bei der Kleinheit der Köpfe der zahlreichen Figuren in der Schärfe der Charakteristik alles überboten, was bisher in dieser Gattung der Malerei geleistet worden war. „1807" hat auch den höchsten Preis erreicht, der bis dahin für ein Bild eines Künstlers der neueren Zeit gezahlt worden war: 300 000 Francs.

Obwohl Meissonier nur einen hervorragenden Schüler gehabt hat, Eduard Detaille (geb. 1848), ist er doch als der Begründer der modernen französischen Militärmalerei anzusehen, deren Vertreter ihre Stoffe zwanzig Jahre lang fast ausschließlich aus dem Kriege von 1870/71 geschöpft haben. An ihrer Spitze stehen der ebengenannte Detaille, dessen Hauptwerke: die „Kürassiere von Maursbronn", „Gruß den Verwundeten" und „Auf Rekognoszierung" auf die frischen Wunden seiner Landsleute wie lindernder Balsam wirkten und ihrem Chauvinismus gewaltig schmeichelten, und der bei weitem genialere, unter den Einflüssen Delacroix' gebildete Alphons de Neuville (1836—1885), der mit seinem 1873 ausgestellten Bilde „Die letzten Patronen", einer Episode aus den Kämpfen von Sedan, mit einem Schlage eine Popularität erreichte, die mit jedem seiner folgenden Bilder noch stieg und in der hochdramatischen Schilderung des letzten Augenblicks in dem Kampfe um die Kirche von Le Bourget, in der „Erstürmung des Kirchhofs von St. Privat durch die preußische Garde" und in dem mit Detaille gemalten Panorama der Schlacht bei Champigny ihren Höhepunkt erreichte (Abb. 764).



Abb. 758. Die Geburt der Venus. Von W. A. Bouguereau. Im Luxemburgmuseum zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Fast ebenso einflußreich als Lehrer, aber durch seine Begabung, durch die Vornehmheit und Größe seines Stils Couture und Cogniet weit überlegen war Charles Gleyre (1806—1874), der die Motive zu seinen Genrebildern meist aus dem Orient entnahm, daneben aber auch religiöse, mythologische und geschichtliche Bilder großen Stils, wie z. B. ein Abendmahl Christi, die „Trennung der Apostel", einen „Tanz der Bacchantinnen" in großartig aufgefaßter Landschaft, die „Hinrichtung des Majors Davel", eines schweizerischen Patrioten, gemalt hat. In seinen orientalischen Bildern anfangs von Decamps und Horace Vernet ausgehend, gab er auch ihnen später eine große, ins Poetische gesteigerte Auffassung, die auf seinem Meisterwerke, dem „Abend auf dem Nil", wo dem am Ufer sitzenden Dichter die holden Träume, die Illusionen seiner Jugend in einer mit singenden und musizierenden Frauen besetzten Barke langsam entschwinden, zu schönstem Ausdruck gekommen ist. Gleyres poetische Art

in der Auffassung orientalischer Motive ist am glücklichsten von seinem Schüler Lecomte du Nouy (geb. 1842) fortgesetzt werden.

Die Orientmalerei spielt in der Geschichte der modernen französischen Malerei überhaupt, wie wir gesehen haben, eine große Rolle und füllt eines ihrer glänzendsten Kapitel. Zu den hervorragendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete gehören Henri Regnault (1843 bis 1871), Fernand Cormon (geb. 1845) und Benjamin Constant (geb. 1845). Sie sind alle Schüler von Alexander Cabanel (geb. 1823) gewesen, einem Geschichts- und Bildnismaler, der als Lehrer an der Ecole des Beaux-Arts in Paris fast alle hervorragenden französischen Maler der Gegenwart, wenigstens zeitweilig, unterrichtet hat. Er gilt als Inbegriff und Typus des frostigen Akademikertums und hat diesen Ruf durch die Mehrzahl seiner geschichtlichen Darstellungen, namentlich durch drei für das Pantheon gemalte Szenen aus der Geschichte des hl. Ludwig und durch das am meisten gefeierte Werk seines Lebens, die „Geburt der Venus" (1863) auch verdient.



Abb. 759. Die Madonna als Trösterin.
Von W. A. Bouguereau. Im Luxemburgmuseum zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.
(n Dornach i. E. und Paris.)

Regnault verdankt seinen Ruhm mehr seinem frühen tragischen Ende, da er als eines der letzten Opfer des Krieges am 19. Januar 1871 bei einem Ausfall der Franzosen gegen Versailles fiel, als den wenigen Werken, die er hinterlassen hat, obwohl sich darin eine ungestüme Genialität und eine ungewöhnliche Kraft der Farbe offenbaren. Er hatte sich die Aufgabe gestellt, die echten Mauren in ihrer ganzen Wildheit und wollüstigen Grausamkeit wieder aufleben zu lassen und sich zu diesem Zwecke nach Tanger begeben. Auf dem Wege durch Spanien war er eine Zeit lang in Madrid gewesen, und dort hat er in dem Reiterbildnis des Generals Prim, den er als Führer der Revolution inmitten seiner Soldaten und der aufständischen Bauern darstellte (Abb. 765), ein Meisterwerk in monumentaler Auffassung und prachtvoller koloristischer Wirkung geschaffen, das zugleich als geschichtliche Urkunde viel wertvoller ist als seine späteren Bilder, in denen er sein Ideal verwirklichen wollte, der Tochter der Herodias, die die Enthauptung Johannes des Täufers erwartet,



Abb. 760. Tintoretto seine Tochter auf dem Totenbett malend. Von L. Cogniet.
(Nach einer Originalphotogr. v. Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E u. Paris



Abb. 761. Thiers. Von Léon Bonnat. Im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

und der „Hinrichtung ohne Urteilsspruch in Granada", einem Greuelstück, das nur durch die koloristische Ausführung interessiert. Auf Regnaults Bahnen ist der auch als Bildnismaler ausgezeichnete Benjamin Constant weitergeschritten, anfangs in genrehaften Schilderungen aus dem maurischen Volksleben in Marokko, später auch in großen Geschichtsbildern, unter denen der „Einzug Mohammeds II. in Konstantinopel 1483" das nicht wieder übertroffene Hauptwerk seines Lebens geworden ist. Weitaus tiefer als alle bisher genannten Orientmaler ist der geistvolle, auch als Dichter und Schriftsteller ausgezeichnete Eugen Fromentin (1820—1876), der den durch Delacroix und Marilhat begründeten Stil am feinsten und wahrsten ausgebildet hat, in die wirkliche Natur des Orients, in das Volksleben wie in die Landschaft, eingedrungen. Keiner vor ihm hat die steinigen Hochebenen Nordafrikas bis zur Sahara, die alles animalische und vegetabilische Leben vernichtende Sonnenglut dieser Zone so wahr, so stimmungsvoll und mit so wunderbarer Virtuosität in der Wiedergabe aller Licht- und Lufterscheinungen geschildert wie er. Zu den Orientmalern darf man auch Gustav Doré (1832—1883), den fruchtbaren Illustrator, rechnen, der sich durch seine 1865 erschienenen Bibelillustrationen schnell einen Weltruf erwarb, der aber mit jeder seiner folgenden Bilderreihen (Rabelais, Dantes „Göttliche Komödie", Perraults Märchen, Lafontaines Fabeln) mehr und mehr dahinschwand, da der hochbegabte Künstler durch seine maßlose Produktion bald in leichtfertige Mache und hohle Manieriertheit geriet. Als Schüler von Gérôme ist in diesem Zusammenhange auch der Russe Wassili Wereschtschagin (geb. 1842) zu nennen, der die koloristische Kraft, die er aus dem Studium der Gérômeschen Orientbilder geschöpft hatte, zuerst an Sittenbildern, Architekturstücken und Landschaften aus Turkestan und Indien, die er in den Jahren 1867—1876 bereist hatte, erprobt hat, durch seine Teilnahme am russisch-türkischen Kriege aber angesichts der dabei erlebten Schreckensszenen zu einem Agitator mit dem Pinsel wurde, der durch die rücksichtslose Schilderung des ganzen Kriegselends Siegern und Besiegten, Fürsten und Völkern eine furchtbare Mahnung und Warnung vor frevlem Friedensbruch vor Augen führen will (Abb. 766). Noch enger hat er sich durch eine Reise nach Palästina und die daraus gewonnenen Bilder aus dem Leben Christi an die Art der französischen Orientmaler angeschlossen, die die Zeit des Heilands im Spiegel des modernen Orients schildern, weil sich im Orient wirklich uralte Sitten und Trachten ziemlich unverändert erhalten haben.



Abb. 762. Die Wahrheit. Von J. Lefèbvre. Im Luxemburgmuseum zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Noch ein zweiter hochbegabter Schüler Cabanels, Jules Bastien-Lepage (1848—1884) ist gestorben, bevor er sein Talent zu vollster Entwickelung bringen konnte. Immerhin hat er mit seinen lebensgroßen Einzelgestalten aus dem Volke und in seinen Schilderungen aus dem Landleben, dem Bettler, dem Reisigsammler, der Kartoffelernte, der Jeanne d'Arc als Hirtin und der Liebe auf dem Dorfe, in denen er möglichst vollkommene Abbilder einer trivialen Natur geben wollte, stark auf seine Kunstgenossen gewirkt und ein ganzes Heer von Bauernmalern auf die Beine gebracht, unter denen Léon Lhermitte der hervorragendste ist. In seinem Streben nach absoluter Naturwahrheit suchte er auch die landschaftliche Umgebung so darzustellen, wie sie sich dem nüchternen Blicke darbietet, ohne jede poetische Empfindung und Stimmung, und dadurch wurde er der Begründer oder vielmehr der Wiederentdecker der „Freilicht- oder Hellmalerei", der sich schnell viele Kunstjünger in Frankreich und Deutschland anschlossen und die fortan als die einzig wahre Art der Malerei gepriesen wurde. Aus dem Halbdunkel der Ateliers mit ihrem künstlichen Licht flüchteten die Maler ins Freie und malten dort ihre



Abb. 763. Der Soldatenmaler. Von J. L. E. Meissonier. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Figuren mitten in der Natur, wobei sie alsbald ins Extrem gerieten, indem ihre Figuren im vollen Sonnenlicht wie mit Mehlstaub überstreut erschienen.



Abb. 764. Episode aus der Schlacht bei Champigny. Von A. de Neuville. Im historischen Museum zu Versailles. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Aus dem intimen, unbefangenen, von keiner Überlieferung und von keiner Schulmeinung beeinflußten Umgang mit der Natur sind einige der größten Maler des modernen Frankreichs hervor-



Abb. 765. General Prim. Von H. Regnault. Im Louvre zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

gegangen, die, wie es scheint, mit ihren Werken die aller Vertreter der akademischen wie der historisch-realistischen Richtung überdauern werden und die auch im Ausland Verständnis und Anerkennung gefunden haben.

Der älteste unter diesen Künstlern, die mit einander in engem geistigen Zusammenhang standen und später den Wald von Fontainebleau zum Schauplatz ihrer Studien machten, wonach man sie auch unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau" zusammenfaßt, ist Camille Corot (1796—1875). Eine poetisch veranlagte Natur setzte er der in seiner Jugend herrschenden akademischen Richtung das Element der Stimmung gegenüber, das die englischen Maler Constable (1786—1837) und Bonington (1801—1828) eigentlich erst den Franzosen zugeführt hatten. Corot schöpfte zwar auch seine Motive aus dem Wald von Fontainebleau und der Umgebung von Ville d'Avray; aber er benutzte die Naturausschnitte nur zu Trägern seiner subjektiven Stimmung, die das Verschwommene, halb durch Nebel Verschleierte bevorzugte. Diese kleinen, in silbernen Tönen schwimmenden Stimmungsbilder belebte er gern mit Nymphen, Musen, Satyrn, Hirten und Hirtinnen, um sie auch dadurch der greifbaren Wirklichkeit zu entrücken. Sein begabtester Schüler Jacques Henner (geb. 1829), einer der einflußreichsten Lehrer des jüngeren Geschlechts, setzte Corots Art fort, indem er die Figuren naturgroß bildete, sie aber auch mit dem Grün des Laubes und des Graswuchses so eng zusammenstimmte, daß die Umrisse der nackten



Abb. 766. Einsegnung der Gefallenen (aus dem russisch-türkischen Kriege von 1877). Von W. Wereschtschagin.

Körper seiner Quellnymphen, seiner biblischen Gestalten und seiner heiligen Einsiedler gleichsam in der landschaftlichen Umgebung verschwimmen (Abb. 767).



Abb. 767. Die keusche Susanna. Von J. Henner. Im Luxemburgmuseum zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Einen starken Gegensatz zu dem fein empfindenden Dichter Corot bildet der Bauernmaler Jean François Millet (1814—1874), ein Schüler von Delaroche, der die Prosa des Landlebens, die harte Arbeit in Feld und Garten in erbarmungsloser Wahrheit, mit schroffer Einseitigkeit schilderte, gelegentlich aber doch in der landschaftlichen Stimmung seiner Bilder einen poetischen Ton anschlug. Darum ist auch unter seinen zahlreichen, fast gleich trefflichen Werken, von denen besonders der „Sämann", der „Baumpfropfer", die „Ährenleserin", die „Heimkehr des Schäfers mit seiner Herde", die „Heuschober" und der „Mann mit der Hacke" hervorzuheben sind, der „Angelus" das berühmteste geworden, die Schilderung des feierlichen Augenblicks, wo Bauer und Bäuerin beim Klange des Ave-Glöckleins im Kartoffelausmachen innehalten und, von der untergehenden Sonne bestrahlt, die ihre Gestalten plastisch heraushebt, ihr Abendgebet verrichten (Abb. 768). Als das Bild in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts versteigert wurde, entführte es ein nordamerikanischer Millionär für 160000 Frcs. nach seiner Heimat, während der „Baumpfropfer" im Jahre 1881 die enorme Summe von 133000 Frcs. erzielte. Während Millets Bauern alle den Stumpfsinn zur Schau tragen, den harte, gleichförmige Arbeit erzeugt, während sie gleichsam wie Arbeitstiere, den Kopf abwärts gebeugt, an der Scholle kleben, hat ein anderer Bauernmaler, Jules Breton (geb. 1827), das Landleben von seiner poetischen Seite erfaßt, indem er den gerechten Stolz, den freiwillige, von oben gesegnete Arbeit im Menschen erweckt, und die Freude an dieser Arbeit betonte. Seine kraftvollen Gestalten von Bauern und Bäuerinnen aus der Normandie und der Bretagne tragen ihre Köpfe hoch auf den mächtigen Wuchs ihrer Körper. Eine starke, poetische Empfindung, eine feierlich gehobene Stimmung durchdringt seine Hauptwerke, die herrliche „Segnung der Felder" von 1857 (im Luxemburgmuseum zu Paris), die „Abberufung der Ährenleserinnen durch den Feldhüter", der „Generalablaß in der Bretagne", das „Ende des Tages" und seine majestätisch wie eine Königin mit ihrem Garbenbündel auf der Schulter einherschreitende „Ährenleserin" von 1877.



Abb. 768. Der Angelus. Von J. Fr. Millet. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Unter den eigentlichen Landschaftsmalern, die zur Schule von Fontainebleau gehören, war Theodor Rousseau (1812—1867) der größte. Er ist der Hauptvertreter des sogenannten „Paysage intime", jener tief in die Naturseele eindringenden Stimmungs-



Abb. 769 Der Sumpf in den Landes. Von Th. Rousseau. Im Louvre zu Paris.

malerei, die in das Naturobjekt die persönlichen Empfindungen des Künstlers hineinträgt. Seit 1848, einem Jahre früher, als der mit ihm eng befreundete Millet, in Barbizon, am Rande des Waldes von Fontainebleau ansässig, hat er diesem die Mehrzahl der Motive zu seinen Waldinterieurs, auf denen immer stolze Eichen die Hauptrolle spielen, entnommen. Daneben hat er auch koloristische Anregungen von höchstem Reiz in den Landes, den sumpfigen Küstengegenden am Atlantischen Ozean, gefunden, und ihnen verdankt man zwei seiner berühmtesten Bilder, die „Lache“ und den „Sumpf in den Landes“, der 1881 für 129000 Frcs. vom Staate angekauft worden ist (im Louvre zu Paris, Abb. 769).

Mit Rousseau in seiner Grundanschauung eng verwandt war der Landschaftsmaler Jules Dupré (1812—1889), der seinerseits wieder den größten Tiermaler der Schule, Constant Troyon (1810—1865), beeinflußt hat, der sich daneben freilich auch nach den alten Niederländern gebildet. Von ihnen hatte er die Neigung zu starken Lichtwirkungen angenommen, während er aus seinem eigenen Besitz eine großartige, fast monumentale Auffassung hinzuthat, die in seinen Hauptwerken, der „Rückkehr der Hammelherde aus der Meierei“, dem „Thal des Touque“ und den „zur Feldarbeit getriebenen Ochsen“ (im Louvre, Abb. 770) zu vollem Ausdruck kommt. Zur Schule von Fontainebleau gehört auch der ausgezeichnete Schafmaler Charles Jacque (1814—1894). Eine Spezialistin in der Darstellung von Schafen war auch Frankreichs berühmteste Tiermalerin, Rosa Bonheur (1822—1899), die sich ganz auf eigene Hand durch unablässige Studien nach der Natur gebildet hat und wenigstens in ihrem Hauptwerk, den „pflügenden Stieren im Nivernais“ (im Luxemburgmuseum) Troyon nahe gekommen ist. Auch sie hatte sich, um dem Wald von Fontainebleau nahe zu sein, dort niedergelassen, so daß sie ebenfalls zur Schule von Fontainebleau im weiteren Sinne gezählt werden kann.

Die poetische Grundstimmung, die die Künstler von Fontainebleau durchdringt, ist in der französischen Malerei nicht lange lebendig geblieben, weil eine der Romantik noch stärker entgegengesetzte Richtung langsam die Oberhand gewann. Über die nüchterne, aber gelegentlich immer noch durch poetische Reize erhellte Prosa Millets ging eine noch derbere und rohere Nachahmung der Natur hinaus, die man anfangs als Realismus, später aber, als man den schlichten Wirklichkeitsschilderern den Namen „Realisten“ gab, als Naturalismus bezeichnete. Man verstand darunter damals wie auch jetzt noch die Übertreibung der Wahrheit bis zur Häßlichkeit, während die Vertreter des Naturalismus es als das gute Recht der Kunst betrachten, auch das Häßliche darzustellen.

Wie jede Richtung, die sich durchsetzen will, ihr Prinzip auf die Spitze treibt, so hat auch der Naturalismus, als dessen Begründer in Frankreich Gustav Courbet (1819—1877) gilt, seine Aufgabe fast ausschließlich im Kultus des Häßlichen gesehen, weil er nur darin die unverfälschte Natur zu sehen glaubte. Courbet war der geschworene Feind jeglicher Überlieferung. Er erklärte es für eine Unmöglichkeit, Dinge zu malen, die man nicht mit eigenen Augen gesehen, verurteilte also jegliche Geschichts- und Phantasiemalerei und hielt sich nur an die gemeine Wirklichkeit, die er mit grimmer Freude an allen Widerwärtigkeiten und Roheiten des täglichen Lebens, bisweilen sogar mit offenbarer satirischer Absicht, wiedergab. Seine rücksichtslosen Schilderungen dieser Art, wie z. B.



Abb. 770 Die zur Feldarbeit getriebenen Ochsen. Von C. Troyon. Im Louvre zu Paris

die „Steinklopfer," das „Begräbnis in Ornans" (Abb. 771), die betrunken von der Messe heimkehrenden „Bauern von Flagny", „die betenden Frauen", die „Seinefräulein" (zwei Pariser Dirnen am Seineufer lagernd) und die „Rückkehr der Landgeistlichen von der Konferenz", haben denn auch einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen, der den leidenschaftlichen Künstler aber keineswegs von der weiteren Verfolgung seiner Tendenzen abschreckte, zumal da seine Kunstgenossen erkannten, daß am Ende doch eine urwüchsige Kraft in diesen rohen Schilderungen steckte. Trotzdem war Courbet für poetische Stimmungen nicht unempfänglich, wenn er Landschaften malte, und gerade seine mit Wild belebten Landschaften, wie z. B. das „Rehlager", der „Hirschkampf" (beide im Luxemburgmuseum) und die „gehetzte Hindin im Schnee" werden durch die Unbefangenheit der Auffassung und die hohe Wahrheit ihrer Farbenstimmung seinen künstlerischen Ruhm länger erhalten als seine Figurenbilder. Extrem wie in seiner Kunst war er auch im Leben. Den radikalen Republikaner kostete es keine Überwindung, sich 1871 im belagerten Paris der Commune anzuschließen. Während ihrer Herrschaft hat er eine Rolle gespielt, die sein Andenken nicht in günstigem Lichte erscheinen läßt. Wenn er auch nicht der Urheber der Zerstörung der Vendômesäule war, so ist diese doch unter seiner Leitung erfolgt, was ihm später einen Prozeß eintrug, der ihn zur Flucht aus Frankreich zwang.

Seine unbestreitbaren künstlerischen Eigenschaften haben selbst auf Männer wie Bonnat, Henner, Baudry und besonders auf Carolus Duran (geb. 1837) einen gewissen Einfluß geübt. Duran war vornehmlich durch das Studium des Velazquez auf eine naturalistische Auffassung gekommen, die



Abb. 771. Das Begräbnis in Ornans. Von G. Courbet. Im Luxemburgmuseum zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

aber bei ihm nicht zur einseitigen Darstellung des Häßlichen ausartete, sondern nur in plastischer Kraft der Darstellung und in energischen, oft grellen und gesuchten Farbenkontrasten zum Ausdruck kam. Anfangs als Genre- und Bildnismaler mit treuer Wiedergabe aller Launen der Frauenmode thätig, — sein berühmtes Erstlingswerk ist die „Dame mit dem Handschuh" (1869, im Luxemburgmuseum, Abb. 772) —, hat er sich später, im Anschluß an Paul Veronese und Rubens, auch der religiösen Malerei (Grablegung Christi, Versuchung eines Heiligen) zugewandt und neuerdings auch nackte, weibliche Einzelfiguren (Danaë, Lelia) gemalt, um daran seine koloristischen Experimente zu machen.

Wie Carolus Duran hatte auch Eduard Manet (1833—1883), der eigentliche Fortsetzer des Courbetschen Naturalismus, der ursprünglich ein Schüler von Couture gewesen war, auf einer Reise durch Spanien in Velazquez sein Ideal erkannt, dem er nachzueifern beschloß und in dessen Art er seine ersten Bilder, Einzelfiguren und Szenen aus dem spanischen Volksleben malte. Später machte er sich von dem dunklen Grundton dieser ersten Bilder frei und strebte nach immer größerer Helligkeit, wie er sie in der wirklichen Natur sah. Damit hat er einerseits den Freilichtmalern, deren erster Bastien-Lepage war, die Wege gewiesen, während er andererseits mit seiner Auffassung, daß man in der Natur, wenn man einen Gegenstand aus der Ferne mit halbgeschlossenen Augen betrachtet, nicht plastische Rundungen, sondern nur mit farbigen Flecken bedeckte Flächen sieht, der Urheber des „Impressionismus", der Malerei des flüchtig vorüberhuschenden Natureindruckes mit unbestimmten Umrissen, geworden ist. Er selbst hat die Figuren immer zur Hauptsache seiner Landschaften wie seiner Innenraumdarstellungen gemacht, aber im Gegensatze zu Courbets immer noch plastischer Darstellungsart bei gleicher Neigung für das Niedrige und Gemeine einem im eigentlichen Sinne des Wortes platten Naturalismus gehuldigt. Alle Eigentümlichkeiten seiner Wirk-



Abb. 772. Die Dame mit dem Handschuh. Von Carolus Duran. Im Luxemburgmuseum zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

lichkeitsmalerei, die korrekte Zeichnung und Modellierung verschmäht und sich nur mit einem summarischen, formlosen Hinstreichen menschlicher Gestalten auf die Leinwand begnügt, findet man in seinem „Frühstück im Grase“, zwei jungen Männern in vollständiger Toilette in Gesellschaft zweier eben dem Bade entstiegener Dirnen, seiner „Olympia“, einer nackten Courtisane auf ihrem Lager, und in der Darstellung einer „Trinkbude in den Folies Bergères“ vereinigt.

Aus der Lehre Manets haben die „Impressionisten“, die mit Ausnahme des Figurenmalers August Renoir (geb. 1841) ausschließlich Landschaftsmaler sind, die letzten Konsequenzen gezogen. Manet ist aber nicht allein ihr geistiger Vater gewesen; vorgearbeitet hat ihnen auch Charles Daubigny (1817—1878), den man den letzten großen Landschaftsmaler des modernen Frankreichs genannt hat. Er war zwar kurze Zeit ein Schüler von Delaroche gewesen, kehrte aber bald allen in seiner Jugend herrschenden Richtungen, dem Klassizismus, der Romantik und dem „Juste-milieu“ den Rücken, um sich der Natur mit vollkommener „Aufrichtigkeit“, wie er seine Kunstanschauung nannte, gegenüberzustellen. Er wählte mit Absicht die schlichtesten, reizlosesten Motive, weil sie nach seinen streng naturalistischen Grundsätzen ebenso darstellungswert waren wie die schönsten Gegenden. Freilich wußte er durch eine feine koloristische Stimmung, durch eine einschmeichelnde Harmonie der Töne diesen einfachen Naturausschnitten, die er am liebsten dem Gebiet der Oise entnahm, einen großen Reiz zu geben. Auf seinen Studienfahrten im Boot hielt er mit geschickter Hand die flüchtigsten Stimmungsmomente, später auch blitzschnell vorübergehende atmosphärische Erscheinungen fest, und die Schnelligkeit, mit der er die Eindrücke fixierte, spiegelte sich auch bald in seiner malerischen Technik wieder, die zuletzt in eine völlig skizzenhafte, summarische Behandlung bei vorwiegend grauen und schwärzlichen Tönen verfiel. Diese Technik eigneten sich die impressionistischen Landschaftsmaler an, aber mit dem grundsätzlichen Unterschiede, daß sie nach der Wiedergabe jener Licht- und Farbenfülle strebten, die sich in der Natur bei grellster Sonnenbeleuchtung wirklich findet. Das Zittern und Flimmern der natürlichen Farben unter der Einwirkung des Sonnenlichtes auf die Leinwand zu bannen, war und ist das unablässige Bemühen von Claude Monet, Pissarro, Alfred Sisley (1840—1900), Boudin und anderen, und das Verdienst, unsere Augen an größere Farbigkeit gewöhnt, unsere Sinne farbenfreudiger gemacht zu haben, darf man ihnen nicht absprechen. Aber der Sonne sind sie mit ihrem neuen Apparat ebensowenig nahe gekommen wie ihre Vorgänger, die den Flug des Ikaros nach dem alten System gewagt haben. Indem sie die Formlosigkeit zum Grundsatz erhoben, die Notwendigkeit der Zeichnung in der Malerei verneinten und die Stimmung, die das grelle Sonnenlicht nicht aufkommen läßt, aus der Landschaft vertrieben, haben sie mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Wie es mit jeder Mode geht, wurde ihr Prinzip bald übertrieben, und aus den Impressionisten erwuchs auf englischem Boden die Schule von Glasgow, deren Mitglieder sich „Boys“ nannten, weil sie der Natur mit knabenhafter Einfalt gegenübertraten, während der Impressionismus in Frankreich durch die „Pointillisten“ oder „Neo-Impressionisten“, die ihre Bilder aus lauter farbigen Pünktchen mosaikartig zusammenfügen, seine Fortsetzung fand. Diese Art von Malern gehört nicht in das Gebiet der Kunstgeschichte, sondern in den Bereich der allgemeinen Kulturgeschichte, die sich auch mit gelegentlich massenhaft auftretenden pathologischen Erscheinungen, mit „Volkskrankheiten“ zu beschäftigen hat.

Zur Vervollständigung dieses nur das Wichtigste zusammenfassenden Überblicks über die Vielseitigkeit der französischen Malerei sind noch der Geschichts- und Genremaler Ferdinand Roybet (geb. 1840), der sich durch seine im Stile von Frans Hals und Rembrandt gemalten Genrebilder



Abb. 773. Hauptfront des neuen Opernhauses in Paris. Von Charles Garnier.

aus dem altniederländischen und modern-französischen Volksleben, vor allem aber durch sein großes Geschichtsbild „Karl der Kühne nach dem Blutbad zu Nesles in die Kirche einreitend“ einen Namen gemacht hat, die eleganten, immer geistreichen und bisweilen auch witzigen Genremaler George Vibert (geb. 1840), Jules Worms (geb. 1832) und F. H. Kaemmerer, deren Spezialität das möglichst bunte Kostümstück aus dem 16.—18. Jahrhundert und aus dem modernen Spanien ist, und vor allen die Karikaturenzeichner Grandville (1803—1847), Gavarni (1804—1866), Daumier (1808—†1879), Cham (1819—†1879) und Alfred Grevin (1827—1892) zu nennen, die soviel echt künstlerisches Temperament besaßen, daß wenigstens ihre satirischen Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens ihrer Zeit nicht der Vergessenheit anheimfallen werden, vor der sonst die geistreichsten und glänzendsten politischen Karikaturen nicht sicher sind.

Die französische Bau- und Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts ist viel ruhiger und stetiger vorwärtsgeschritten als die Malerei. Insbesondere ist die Baukunst immer mehr reproduzierend als schöpferisch aufgetreten, weil die Franzosen auch durch die Zerstörungswut der ersten Revolution nur zeitweilig aus dem Zusammenhang mit ihren künstlerischen Überlieferungen gebracht worden sind. Nachdem Soufflot mit seinem Pantheon (s. o. S. 467, Abb. 617) gleichsam den Grundstein zu einer Erneuerung der französischen Baukunst im Anschluß an die Antike gelegt, wurde diese Bewegung noch weiter durch die Wiederauffindung der verschütteten Vesuvstädte und durch Aufnahmen alter Baudenkmäler in Griechenland und Italien begünstigt und als dann David als Reformator in der Malerei auftrat, ergab es sich von selbst, daß die Baukunst in ihrer einmal eingeschlagenen



Abb. 774. Der Trocaderopalast in Paris. Von Davioud und Bourdais.



Abb. 775. Der Auszug der Freiwilligen 1792. Hochrelief am Triumphbogen auf der Place de l'Étoile in Paris. Von F. Rude.

Richtung blieb. Dieser neue Klassizismus war aber nicht so echt und ernst wie der Soufflots, da aus der strengen Nachahmung der römischen Architektur bald eine gefällige Modernisierung der klassischen Weise wurde, die man sogar für einen neuen, eigenartigen Stil, den „Empirestil" hielt.

Charles Percier (1764 bis 1838) und Pierre Fontaine (1762 bis 1855) waren die bevorzugten Architekten Napoleons I., die nicht nur die Neubauten des Louvre und die Wiederherstellungsarbeiten anderer Paläste, sondern auch die Triumphbogen des neuen Cäsar, die Dekorationen für seine Feste und die Wiege seines Thronerben ausführten. Auf die Kunstindustrie und die Dekoration in Frankreich und in anderen Ländern haben sie einen großen, die Herrschaft Napoleons noch überdauernden Einfluß geübt, obwohl sie nur trockene Nachahmer, keineswegs schöpferische Talente waren. In diesem antikisierenden Stile wurden unter Napoleon I. auch alle anderen öffentlichen Bauten ausgeführt oder doch begonnen, wie z. B. die Madeleinekirche von Vignon, die Börse von Brongniart, der Triumphbogen auf der Place de l'Etoile von Chalgrin und die Vendômesäule von Lépère und Gondouin, eine Nachbildung der Trajanssäule in Rom. Auch als der eigentliche Empirestil verschwunden war, behielt die antikisierende Richtung, freilich vertieft durch das eingehende Studium der antiken Baudenkmäler, noch lange die Oberhand, zunächst durch die zahlreichen Schüler von Percier und Fontaine, durch Hippolyt Lebas (1782—1867), den Erbauer der Kirche Notre-Dame de Lorette, durch Hittorff (1792—1867), der mit seinem Schüler Zanth in Sizilien die epochemachende Entdeckung machte, daß die alten Griechen ihre Bauten bunt zu bemalen pflegten, durch Visconti (1791—1853), einen der an der Fortsetzung des Louvrebaues thätigen Architekten, durch Joseph Duc (1802—1878), den Erbauer der Julisäule und des Justizpalastes, durch Henri Labrouste (1801—1875), der in der Bibliothek Ste. Geneviève das erste Musterbeispiel eines modernen Bibliothekenbaues gegeben hat, und durch Felix Duban (1798—1870), dessen Hauptwerk die von seinem Lehrer Debret im Stile der italienischen Renaissance begonnene Ecole des Beaux-Arts ist.

Neben dieser klassischen Richtung hat es in Frankreich auch eine romantische gegeben, die seit dem Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts aus dem Studium der heimischen Baudenkmäler des Mittelalters hervorgegangen war und sich zunächst in der verständnisvollen Wiederherstellung der kirchlichen und profanen Bauten jener Kunstepoche kundgab. Hier trat Emanuel Viollet-le-Duc (1814—1879) als Reformator auf, nicht bloß in seinen mustergültigen Wiederherstellungsarbeiten, sondern auch durch zahlreiche, mit Zeichnungen versehene Veröffentlichungen, die einen nachhaltigen Einfluß auf das Studium der mittelalterlichen Kunst, auch in Deutschland, geübt haben. Diese mittelalterliche Richtung hat ebensogut wie die antikisierende ihre Nachahmer gefunden, und man findet daher im modernen Paris neben Privathäusern im antiken Stil auch solche im gotischen, und ebensowenig fehlt es an kleinen Palästen im Renaissancestil und in den nach Ludwig XIV., der Regentschaft und Ludwig XV. benannten Stilformen. Im Stile des 16. Jahrhunderts ist auch eines der umfangreichsten Baudenkmäler von Paris errichtet, das während der Herrschaft der Commune niedergebrannte, von Ballu und Deperthes wieder aufgebaute Rathaus (Hôtel de ville). Im allgemeinen ist der Eklektizismus, der sich oft in eine willkürliche, launenhafte Stilmischerei verliert, die charakteristische Eigentümlichkeit der modernen französischen Architekten. Davon sind selbst die beiden monumentalen Hauptwerke der neueren Zeit nicht frei: das von Charles Garnier (1825—1898) im üppigsten Stile der italienischen Hochrenaissance erbaute Neue Opernhaus, dessen nach venezianischen Motiven entworfene Hauptfront (Abb. 773) einen überreichen, in farbigem

Glanze strahlenden Schmuck durch bunten Marmor, durch Bildwerke und vergoldete Bronze erhalten hat, und der von Davioud (1823—1881) und Bourdais (geb. 1835) zunächst für die Zwecke der Weltausstellung von 1878 erbaute Trocaderopalast (Abb. 774), an dem der große monumentale Zug zu rühmen ist, wenn auch die Einzelnheiten aus verschiedenen Stilen bunt zusammengewürfelt sind. Unter der Überfülle des plastischen Beiwerks leiden auch die beiden für die Weltausstellung von 1900 erbauten, aber zu dauernder Erhaltung bestimmten Kunstpaläste, deren kleinerer von Girault herrührt, während an dem Bau des größeren drei Architekten, Thomas, Louvet und Deglane zusammengewirkt haben.

Nachhaltiger und häufiger als in der Architektur war die Gegenbewegung gegen den strengen, einseitigen Klassizismus in der Plastik, obwohl hier der Einfluß Davids noch stärker war als in der Architektur. Unter Napoleon I. konnte freilich keine andere Richtung aufkommen als die klassizistische, deren Hauptvertreter die von Napoleon am meisten beschäftigten Denis Antoine Chaudet (1763—1810), François Bosio (1769 bis 1845), der sich besonders durch seine in der eleganten Art Canovas behandelten, mythologischen Figuren (Hauptwerk: die Nymphe Salmacis) beliebt gemacht hat, und Lemot (1773—1827) waren. Letzterer hat später auch mit gleichem Eifer den Bourbonen gedient und in ihrem Dienst eines der bekanntesten Denkmäler von Paris, die Reiterstatue Heinrichs IV. auf dem Pont neuf, geschaffen.

Die erste Opposition, die gegen den strengen Klassizismus gemacht wurde, ging von drei untereinander grundverschiedenen Künstlern aus: von François Rude (1784 bis 1855), James Pradier (1792—1852) und Pierre Jean David d'Angers (1788—1856).

Rude war zwar auch von der Antike, wie sie die Bildhauer des ersten Kaiserreichs verstanden, ausgegangen, hatte aber bald die Notwendigkeit erkannt, die auswendig gelernte, antike Formensprache durch ein eingehendes Naturstudium zu beleben, und diese Überzeugung kam schon in den Werken, die seinen Namen zuerst bekannt gemacht haben, einem jugendlichen Merkur, der sich den Flügelschuh anlegt, und einem mit einer Schildkröte spielenden neapolitanischen Fischerknaben zum Ausdruck. In seinen späteren Werken trat dieses Streben nach möglichst vollkommener Naturwahrheit noch stärker hervor, bis es in der langausgestreckten Bronzefigur des Politikers Cavaignac für dessen Grab auf dem Montmartre, der naturalistischen Wiedergabe eines Leichnams, ihren Höhepunkt erreichte. Auch in seinem berühmtesten Werke, dem gewaltigen, den Auszug der Freiwilligen 1792 darstellenden Hochrelief am Triumphbogen auf der Place de l'Etoile mit der ungestüm durch die Lüfte dahinstürmenden Figur der „Marseillaise“, des Kriegsgesangs der Revolution (Abb. 775), bricht unter der antiken Maske der kraftvolle Naturalismus Rudes noch so mächtig hervor, daß selbst die genialsten seiner Schüler die dramatische Leidenschaftlichkeit nicht zu überbieten vermochten, wie sich aus einem Vergleich mit Carpeaux' Tanz (Abb. 776) und Dalous Republik (Abb. 777) deutlich erkennen läßt.



Abb. 776. Der Tanz. Gruppe an der Hauptfront des neuen Opernhauses in Paris. Von J. B. Carpeaux.

Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) hat den Naturalismus Rudes bis an die Grenze seiner Entwickelungsfähigkeit geführt und ist dabei selbst vor der Darstellung von Greuelszenen wie des von seinen vier Söhnen umgebenen, dem Hungertode nahen Grafen Ugolino nicht zurückgeschreckt. Aber er besaß doch soviel Schönheitsgefühl, daß er auch Sinn für schöne Linien und anmutige Formen besaß, und dieses Schönheitsgefühl kommt ebenso sehr in seinen Genrefiguren, deren beste der sein Ohr an eine Muschel legende neapolitanische Fischerknabe ist, als in dem Hauptwerke seines Lebens, der berühmten Gruppe des Tanzes an der Front der Neuen Oper, zum Durchbruch, die einst wegen der unverhüllten Schilderung sinnlicher Leidenschaft einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen hat, aber seitdem durch eine große Zahl viel verwegenerer Bildwerke übertrumpft worden ist. Die Gruppe des Tanzes ist zugleich das vollkommenste plastische Spiegelbild der sittlichen Atmosphäre des zweiten Kaiserreichs, dem Carpeaux auch als treuer Anhänger Napoleons III. persönlich ergeben war. Dagegen ist sein bedeutendster Schüler Jules Dalou (geb. 1838), der eine Zeit lang sogar unter dem Verdachte, sich stark an den Greuelthaten der Commune beteiligt zu haben, sein Vaterland meiden mußte, der begeisterte Verherrlicher der dritten Republik, der er im Jahre 1883 in einem Relief für die Deputiertenkammer, das eine erregte Szene aus den Anfängen der Revolution von 1789 darstellt, und später in dem kühn aufgebauten Triumphzuge der Republik, einem Denkmal auf der Place de la Nation (1900), eine Huldigung dargebracht hat.



Abb. 777. Der Triumph der Republik.
Denkmal auf der Place de la nation in Paris. Von Jules Dalou.

Zu den Schülern Rudes gehören auch zwei ausgezeichnete Tierbildner, August Caïn (1822—1894) und Emanuel Frémiet (geb. 1824), von denen der erstere ausschließlich Tierbildner, aber im großen, monumentalen Stile gewesen ist, während Frémiet meist den Menschen in Verbindung mit dem Tiere bringt und beide mit gleicher formaler Meisterschaft und mit großer Energie der Charakteristik, wenn auch ohne innere Leidenschaft behandelt. Er wählt seine Motive gern aus der Urzeit des Menschengeschlechts und aus dem Mittelalter, wofür der Mann aus der Steinzeit, der gallische Häuptling, der römische Reiter und die beiden Reiterstandbilder der Jungfrau von Orleans auf dem Pyramidenplatze in Paris (Abb. 778) und in Nancy bezeichnende Beispiele sind, und in einigen wild bewegten Gruppen, wie dem mit einem Bären kämpfenden Kentauren und dem ein nacktes Weib raubenden Gorilla, hat er seine Erfindungskraft ins Abenteuerliche gesteigert. Frankreichs genialster Tierbildner ist aber Antoine Louis Barye (1795—1875) gewesen, der in der naturwahren Schilderung des Tierindividuums wie in der dramatischen Veranschaulichung von Tierkämpfen gleich ausgezeichnet war. Zu seinen Schülern hat kurze Zeit August Rodin (geb. 1840) gehört, der Vertreter des äußersten Naturalismus in der französischen Plastik, der dieses Prinzip auf die Spitze getrieben und bei seiner Neigung zum Malerischen in eine Formlosigkeit geraten ist, die die bildnerische, in der Wiedergabe der Form wurzelnde Thätigkeit überhaupt aufhebt. In dem Denkmal der „gefangenen Bürger von Calais“ und in der Gruppe des sich in einem Kuß vereinigenden Liebespaares sind plastische Formen noch einigermaßen erkennbar, seine neuesten

Werke, eine Statue von Balzac und das für das Pantheon bestimmte Denkmal Victor Hugos, wirken aber wie gespensterhafte Visionen, denen jede Körperlichkeit fehlt.

James Pradier, der zweite der Bildhauer, die sich gegen den Empirestil in der Plastik wendeten, hat durch seine gefälligen, mythologischen und allegorischen Figuren, seine Grazien, Bacchantinnen, Phrynen und Tänzerinnen den sinnlichen und auch den empfindsamen Neigungen des Publikums seiner Zeit gehuldigt und damit auch große Erfolge erzielt. Sein Name wäre aber mit seinen Werken längst vergessen, wenn er nicht durch seine zahlreichen Schüler in der Erinnerung geblieben wäre. Freilich haben sich die hervorragendsten unter ihnen weit von der auch in lyrischen Empfindungen schwelgenden Art ihres Lehrers entfernt, am meisten Eugen Guillaume (geb. 1822), der unmittelbar wieder an die Bildhauer des ersten Kaiserreichs anknüpfte, mit ihnen auch in der Begeisterung für Napoleon I. verwandt, aber seine Studien nach der Antike durch ein feines Naturstudium belebte und, nach höchster Lebenswahrheit strebend, diese auch in seinen charaktervollen Schilderungen aus altrömischer Zeit erreichte (Abb. 779). Tragen Guillaumes Werke einen mehr ernsten, männlichen Charakter, so neigt sich Henri Chapu (1833—1891), ein anderer hervorragender Schüler Pradiers, wieder mehr der weicheren Formengebung seines Lehrers zu, freilich bei viel seelenvollerer Auffassung und bei tieferem Naturstudium, die besonders in seinen Hauptwerken, der in inbrünstigem Gebet den göttlichen Stimmen lauschenden Jeanne d'Arc (Abb. 780), und den Allegorien der Jugend und des Gedankens für die Grabmäler des Malers Regnault und der Schriftstellerin Daniel Stern, hervortreten. Die größere Lebendigkeit, den leichteren Fluß der Darstellung hatte Chapu von seinem zweiten Lehrer Francisque Duret (1804 bis 1865) gelernt, der zu den Künstlern gehört, die auf ihre Zeitgenossen einen größeren Einfluß durch ihre Lehrthätigkeit als durch ihre Werke geübt haben. Durets beste Arbeiten, die Bronzestatuen eines Tarantellatänzers und eines Improvisators aus Neapel, fesseln nur durch den Reiz und die Anmut der Bewegung.

Der Dritte unter den Künstlern, die den Charakter der modernen französischen Bildhauerschule bestimmt haben, Pierre Jean David, der sich zur Unterscheidung von dem berühmten Maler nach seinem Geburtsorte Angers benannte, ist zugleich der einzige französische Bildhauer von internationalem Rufe gewesen. Von Jugend auf richtete er sein Studium einerseits auf das Charakteristische der menschlichen Erscheinung, andererseits auf die Wiedergabe der Seele, des geistigen Lebens im Menschen. In seinen Bildnisstatuen für öffentliche Denkmäler,



Abb. 778. Die Jungfrau von Orleans. Denkmal auf dem Pyramidenplatze in Paris. Von E. Frémiet.



Abb. 779. Römische Hochzeit. Gruppe von E. Guillaume. Im Luxemburgmuseum zu Paris.



Abb. 780. Jeanne d'Arc. Von H. Chapu. Im Luxemburgmuseum zu Paris. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

dem „großen Condé" im Schloßhofe zu Versailles, Corneille auf der Seinebrücke in Rouen und Gutenberg in Straßburg, erscheint er insofern als der Bahnbrecher des modernen Realismus, indem er, als der erste in Frankreich, die Figuren in den Trachten ihrer Zeit darstellte und auch, soweit es das vorhandene Material gestattete, nach möglichster Bildnisähnlichkeit strebte. Das Bildnis wurde ihm sogar bald die Hauptsache seiner Kunst. Er machte Jagd auf alle Berühmtheiten seiner Zeit und scheute selbst weite Reisen nicht, um ihrer habhaft zu werden und ihre Züge wenigstens in immer sehr geistreich und lebendig durchgearbeiteten Reliefporträts festzuhalten. Solcher Porträtmedaillons hat David 470 hinterlassen, unter denen auch das Bildnis Goethes nicht fehlt, den David 1829 in Weimar besuchte und nach dem er noch eine wieder höchst geistreiche, aber in der Charakteristik bis zur Übertreibung durchgeführte Büste modellierte (Marmorausführung in der Bibliothek zu Weimar). Im wesentlichen als eine Aufgabe der Porträtplastik faßte David auch das umfangreichste Werk seines Lebens, die kolossale Gruppe für das Giebelfeld des Pantheons auf, indem er, anknüpfend an die Inschrift unter dem Giebel „Aux grands hommes la patrie reconnaissante" (den großen Männern das dankbare Vaterland), in der Mitte das Vaterland, von den Gestalten der Freiheit und der Geschichte umgeben, darstellte, wie es Kränze an die von beiden Seiten nahenden, dieser Ehre würdigen Männer verteilt. Es sind meist die Helden der Revolution, links die Männer des Friedens, Mirabeau, Rousseau, Voltaire, Lafayette und andere, rechts die Soldaten der Revolutionsarmee, die Vertreter aller Waffengattungen, mit Napoleon Bonaparte an der Spitze (Abb. 781).

Von den zahlreichen Schülern Davids ist ihm keiner an Umfang der Produktion wie an geistiger Beweglichkeit nahe gekommen, am ehesten noch Albert Ernst Carrier-Belleuse (1824—1887), der in zahlreichen mythologischen Figuren und Porträtbüsten die naturalistisch-malerische Art seines Lehrers weiter ausbildete und auf diesem Wege schließlich wieder zu dem Barockstil, dessen letzter Vertreter Houdon gewesen war, gekommen ist.

Neben diesen Hauptgruppen in der modernen französischen Bildhauerschule haben sich noch einige Künstler hervorgethan, die, ohne engeren Zusammenhang mit jenen, ihre eigenen Wege ge-



Abb. 781. Das Giebelfeld am Pantheon in Paris. Gruppe von David d'Angers.

gangen sind. Der genialste unter ihnen, Alexander Falguière (1841—1900), war ein entschiedener Vertreter des malerischen Naturalismus, aber immer noch in den Grenzen einer gediegenen Durchbildung der Formen. Daran hat auch sein Schüler Antoine Merciè (geb. 1845) festgehalten, namentlich in seinem Erstlingswerke, dem jungen David, der eben das Haupt Goliaths abgeschlagen hat, während seine späteren Schöpfungen, die mit großer Begeisterung begrüßte Gruppe „Gloria victis!", eine tröstende Anspielung auf den Krieg mit Deutschland, und der Genius der Künste, ein kolossales Hochrelief für ein Giebelfeld des Louvre, den Naturalismus seines Lehrers fast bis zur Maßlosigkeit gesteigert zeigen. In strengerer Zucht, mehr im Anschluß an die Antike, hat sich Ernest Louis Barrias (geb. 1841) gebildet, was besonders seine früheren Werke, die berühmte Gruppe „der Schwur des Spartakus" (im Tuileriengarten, Abb. 782), ebenfalls eine Anspielung auf den deutsch-französischen Krieg, und das „erste Begräbnis", Adam und Eva an der Leiche Abels, zeigen, während seine späteren Schöpfungen, wie Mozart als Knabe und das Standbild des Thonbildners Palissy, einem schlichten, wenn auch etwas kühlen Realismus huldigen. Eine kühle, keineswegs geniale Natur ist auch der um seines formalen Talents von den Franzosen am höchsten gepriesene Paul Dubois (geb. 1829), der seine staunenswerte Virtuosität in der schlichten Natürlichkeit der Darstellung aus dem Studium der italienischen Meister der Frührenaissance gewonnen hat. Die Naivetät, die unbefangene Wiedergabe der Natur und die keusche, herbe Anmut, die die Werke eines Donatello, Luca della Robbia und Verrocchio kennzeichnen, findet man auch in den Hauptwerken des Franzosen, in dem florentinischen Sänger des 15. Jahrhunderts, in einem Narcissus, der seine Schönheit bewundert, in den Statuen und Gruppen für das Grabmal des Generals Lamoricière in der Kathedrale zu Nantes, von denen die Gruppe der Caritas, der christlichen Liebe, in der That eine ideale Versinnlichung der Schönheit in der Ruhe (Abb. 783) durch kleine Bronzenachbildungen eine weite Verbreitung gefunden hat, und in dem Reiterdenkmal der Jungfrau von Orleans für Domremy.



Abb. 782. Der Schwur des Spartakus.
Gruppe im Tuileriengarten zu Paris. Von E. L. Barrias.

2. Die Kunst in Deutschland und Österreich.

Die Erneuerung der deutschen Kunst, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch eine Reihe von Künstlern, die unabhängig voneinander auf diesen Gedanken gekommen waren, mit Feuereifer angestrebt wurde, hat, im Gegensatz zu der Umwälzung in der französischen Kunst, verschiedene Ausgangspunkte gehabt. Während die einen die Antike als den Gesundbrunnen betrachteten, aus dem die deutsche Kunst allein neues Leben schöpfen könnte, griffen die anderen auf die Glanzzeit der deutschen Kunst, auf Dürer und die Künstler des gotischen Mittelalters und auf Raffael und die italienische

Frührenaissance zurück. Klassizismus und Romantik kämpften Schulter an Schulter um dasselbe Ziel. Der Schauplatz dieses Kampfes war aber nicht das durch die napoleonischen Kriege zerrüttete und verarmte Deutschland, sondern Rom, und hier fanden sich die anscheinend entgegengesetzten Richtungen bald zu fruchtbarem Wechselverkehr zusammen. Nicht die Deutschen allein, sondern alle Künstler germanischer Rasse, da in Rom die politischen Unterschiede schwanden und namentlich Deutsche und Dänen, die in dieser ersten Zeit der Entwickelung einer neuen Kunst eine große Rolle spielten, eng zusammenhielten. Der aus dem unter dänischer Herrschaft stehenden Schleswig gebürtige Asmus Jacob Carstens (1754—1798) wird sogar als der erste Bahnbrecher auf dem Wege, der vermeintlich zu einer Erneuerung der deutschen Kunst führen sollte, gefeiert. Den strengen Anschluß an die Antike hat er allerdings mit einer an Starrsinn grenzenden Energie verfochten, ohne Rücksicht auf sein eigenes Wohlbefinden. Aus einer sicheren Stellung als Lehrer an der Berliner Kunstakademie war er nach Rom gegangen, weil er nur dort die richtige Lebensluft für seine Kunst finden zu können glaubte. Er lebte nur in der Welt der Antike. Alles Malerische war ihm gleichgültig und fremd. Durch die Zeichnung suchte er die Wirkungen von Statuen und Reliefs hervorzubringen, und dieses Ziel hat er auch in seinen zahlreichen Umrißzeichnungen — der Kontur war ihm das Höchste seiner Kunst — erreicht. Die Motive zu seinen Darstellungen wählte er fast ausschließlich aus der griechischen Heldensage, namentlich aus den Homerischen Gesängen (Abb. 784). Die trojanischen Helden und die Argonauten waren seine Ideale; daneben boten ihm aber auch Pindar, Sophokles, Plato und andere griechische Schriftsteller Anregungen zu Kompositionen, denen eine gewisse Gedankentiefe nicht abzusprechen ist, obwohl Carstens' Zeichnungen im allgemeinen an Einförmigkeit der Körperbehandlung leiden. Um die Natur kümmerte er sich nicht; die Bildwerke, die er in Rom sah, ersetzten ihm jedes Modell. Der Umfang seines Könnens ist erst lange nach seinem Tode gewürdigt worden, indem seine völlig in Vergessenheit geratenen Zeichnungen (die meisten befinden sich in Weimar, Berlin und Kopenhagen) veröffentlicht wurden. Bei Lebzeiten hat er zwar auch einen Kreis von Künstlern um sich versammelt, von denen sich aber nur wenige wie der Württemberger Eberhard Wächter (1762—1852), dessen Hauptwerke ein leidender Hiob mit seinen Freunden (in der Galerie zu Stuttgart) und der blinde Belisar vor den



Abb. 783. Caritas (christliche Liebe). Von Paul Dubois



Abb. 784. Die Griechenfürsten im Zelte des Achill. Zeichnung von J. A. Carstens. In der Nationalgalerie zu Berlin.

Thoren Roms sind, und der Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839) einen Namen gemacht haben. Er war Carstens' engster Freund und hat auch mit ihm zusammengearbeitet, indem er ihm die Landschaften zu seinen Darstellungen aus der Argonautensage zeichnete und die ganze Bilderreihe auch in Radierungen herausgab. Koch ist



Abb. 785. Der Raub des Hylas. Gemälde von J. A. Koch. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.



Abb. 786. Syrakus. Landschaft von K. Rottmann. Nach dem Karton.

der Begründer der modernen „historischen" Landschaft, jener Richtung der Landschaftsmalerei, die die Natur in ihrer vollkommensten Erscheinung aufsucht, Störendes beseitigt, Unschönes idealisiert und die Einzelformen wie die Gesamthaltung zum Schönen und Erhabenen steigert. Durch seine gemalten, gezeichneten und gestochenen Landschaften, die er mit Figuren und Szenen aus der Bibel, aus der griechischen und römischen Sage (Abb. 785), aus Dante, Shakespeare und anderen neueren Dichtern belebte, ist eine Reihe von Malern zur weiteren Ausbildung der historischen oder stilisierten Landschaft angeregt worden. Die hervorragendsten unter ihnen sind der Weimarer Friedrich Preller (1804—1878), der in seinen Landschaften aus der Odyssee, die mehrere Cyklen ausmachen (die schönsten in den Museen zu Weimar und Leipzig), dem Ideal der heroischen Landschaft wohl am nächsten gekommen ist, und Karl Rottmann (1798—1850), der nicht bloß wie Preller die italienische Landschaft, sondern auch die



Abb. 787. Aus Dantes Göttlicher Komödie. Zeichnung von B. Genelli.

Griechenlands gründlich kennen gelernt hat. Seine in Italien und Griechenland gemachten, durch die Beziehungen Bayerns zu dem neugewählten Könige begünstigten Studien hat er in zwei Bilderreihen niedergelegt, die die durch Geschichte und Kunst geheiligten Stätten von Italien und Alt-Hellas in ihrer damaligen Erscheinung wiedergeben: in 28 italienischen Landschaften in den Arkaden des Hofgartens in München, die, wegen ihrer Ausführung in Fresko leider arg zerstört, nur noch durch ihre Umrißlinien die Größe der Auffassung erkennen lassen (Abb. 786) und in 23 griechischen Landschaften, die, in der Münchener Neuen Pinakothek in einem besonderen Saale vereinigt, ein viel anziehenderes Bild von Rottmanns Genialität gewähren. Er wußte die großen Linien der Landschaft, das Majestätische der Einsamkeit zu wahren, aber doch die Mannigfaltigkeit im Wechsel der Luft- und Lichterscheinungen zur Anschauung zu bringen, in die strengen Linien Bewegung durch das Element der koloristischen Stimmung einzuführen.



Abb. 788. Amor und Psyche. Marmorgruppe von B. Thorwaldsen.

Das rein Formale in Carstens' Kunst hat mit noch größerem Verständnis als Koch der aus Berlin gebürtige Bonaventura Genelli (1800—1868) fortgesetzt, der ebenso wie Carstens ein Feind der Farbe und des Naturstudiums war und alles, was ihn bewegte, durch farblose Umrißzeichnungen darstellen wollte. Eine wild genialische Natur hat er Klassisches und Romantisches mit gleicher Liebe umfaßt, aber auch mit gleicher Sprödigkeit der künstlerischen Darstellung, die es verschuldet hat, daß seine Zeichnungen aus der antiken Mythologie, namentlich seine von überschäumender Genialität erfüllten Schilderungen bacchischer Lust und seine höchst dramatisch komponierten Umrisse zu Dantes Göttlicher Komödie (Abb. 787) und seine freien Erfindungen, das Leben einer Hexe, eines Wüstlings und eines Künstlers nicht die Wirkung auf die große Masse des Volkes gehabt haben, die die geistreiche Erfindung verdient hätte. An diesem Zwiespalt zwischen der



Abb. 789. Die Alter der Liebe. Relief von B. Thorwaldsen.

künstlerischen Überzeugung des Einzelnen und der Meinung des Volkes sind viele Künstler dieser Zeit zu Grunde gegangen. Nur wenigen ist es gelungen, durch zähe Beharrlichkeit ihr auf die Wiederbelebung der klassischen Kunst gerichtetes Ziel zu erreichen.

Der glücklichste Erbe der Carstensschen Kunst ist der dänische Bildhauer Bertel Thorwaldsen (1770—1844), der schon als Schüler der Kopenhagener Akademie in Carstens sein Ideal verehrte und diesem persönlich nahe trat, als er 1797 nach Rom kam, das die eigentliche Wiege seiner Kunst gewesen ist.

Kopien nach Carstensschen Zeichnungen hatte Thorwaldsen stets in seiner Werkstatt, und mit Carstensschen Augen sah er die Antiken um sich herum an. Nur darin unterschied er sich von Carstens, daß ihm das Weibliche näher lag als das Männliche, daß ihn Venus und die Grazien, Amor und Psyche, Bacchus und die Seinigen mehr interessierten als Jupiter, Mars und die heldenhaften Gestalten der griechischen Sage. Auch war seine Auffassung weniger tief und großartig, wie denn sein Talent ein rein äußerliches und formales war. Gleichwohl hat er auch Götter und Helden zu verkörpern gesucht, freilich auf seine weichliche, fast weibische Art. Ein Jason mit dem goldenen Vließ gehört sogar zu seinen berühmtesten Schöpfungen, und einmal hat er auch, allerdings um Napoleon I. zu schmeicheln, Alexander den Großen zum Mittelpunkte einer seiner Darstellungen gemacht, indem er auf einem langen, figurenreichen Friese den Einzug Alexanders in Babylon schilderte. In dieser Komposition, die er dreimal ausgeführt hat (das am leichtesten zugängliche Exemplar in der Villa Carlotta am Comer See), ist aber nicht das heroische, sondern das idyllische Element das am meisten Anziehende, und dieser liebliche, anakreontische Zug ist der beste Teil Thorwaldsenscher Kunst, dem wir jene Meisterwerke verdanken, die sein Gedächtnis am längsten erhalten werden: Amor und Psyche (Abb. 788), die Gruppe der drei Grazien, Ganymed und vor allem die zu unermeßlicher Volkstümlichkeit gelangten Reliefs der vier Jahreszeiten, von Nacht und Morgen und der Alter der Liebe (Abb. 789).



Abb. 790. Ariadne auf dem Panther. Marmorgruppe von J. H. Dannecker. Im Bethmannschen Museum zu Frankfurt a. M.

Von Rom aus verbreitete sich der Ruhm Thorwaldsens, dessen gefällige und schnelle Gestaltungskraft das Ideal eines großen Teiles seiner Zeitgenossen vollauf befriedigte, über ganz Europa, und da man seiner Kraft alles zutraute, wurde ihm eine große Zahl von Denkmälern übertragen, obwohl es ihm an monumentalem Gefühl völlig gebrach. Er wußte sich aber mit dem antiken Schema zu helfen und begnügte sich damit, den römischen Kaisern, Feldherrn, Dichtern und Philosophen das entsprechende Kostüm umzuhängen, um die jeweilig gestellte Aufgabe zu lösen. Die meisten dieser Denkmäler (Kopernikus in Warschau, Schiller in Stuttgart, Gutenberg in Mainz, Lord Byron in Cambridge) sind mißraten, unzulänglich in der Charakteristik, weil es Thorwaldsen nicht möglich war, Verständnis für die geistige Bedeutung eines Menschen zu gewinnen. In dem Reiterstandbilde des Kurfürsten Maximilian I.



Abb. 791. Die Prinzessinnen Luise (spätere Königin von Preußen) und Friederike von Mecklenburg-Strelitz. Marmorgruppe von J. G. Schadow. Im Kgl. Schlosse zu Berlin.

in München ist ihm aber einmal auch ein glücklicher Wurf auf dem Gebiete der monumentalen Plastik gelungen, und dem berühmten Löwen von Luzern, dem nach seinem Modell in den lebendigen Stein gehauenen Denkmal für die bei dem Tuilerienstur 1792 gefallenen Schweizer, ist wenigstens eine große dekorative Wirkung nicht abzusprechen. Sogar auf dem Gebiete, das Thorwaldsens innerstem Wesen entgegengesetzt war, dem der religiösen Plastik, ist ihm in der Kolossalstatue des segnenden Christus in der Frauenkirche in Kopenhagen ein Meisterwerk gelungen, das dem Ideal, das sich der gläubige Christ von seinem Heiland macht, so nahe gekommen ist wie keine zweite plastische Schöpfung dieser Art.

Thorwaldsens Einfluß auf die Bildhauerkunst seiner Zeit ist groß und nachhaltig gewesen. Die italienische Plastik ist bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus in seinen Bahnen gewandelt, und von seinen deutschen Schülern haben die hervorragendsten, der Württemberger Ludwig von Hofer (1801—1887), der Schöpfer der Rossebändiger und des Raubes des Hylas im Schloßgarten und der Reiterstatue des Herzogs Eberhard im Bart im Hofe des alten Schlosses in Stuttgart, und der Berliner Emil Wolff (1802 bis 1879), der ausschließlich mythologische Bildwerke geschaffen hat, die Art Thorwaldsens noch weit länger fortgesetzt. In seinem engeren Vaterland ist die gesamte Kunst, auch die Malerei, von ihm beeinflußt worden, und erst in neuester Zeit ist in der Malerei wenigstens eine realistische Richtung zum Durchbruch gekommen, die durch die modernen Franzosen angeregt worden ist.



Abb. 792. Standbild des Generals von Zieten auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin. Von J. G. Schadow.

Eine weit genialer und tiefer angelegte Natur als Thorwaldsen war der Stuttgarter Johann Heinrich Dannecker (1758—1841), der ganz unabhängig durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom auf den Gedanken kam, sich die Antike in ihrem hoheitsvollen Formenadel zum Vorbild zu wählen. Er wußte sie aber durch eindringliche Naturstudien mit neuem Leben zu erfüllen, und ihm ist auch in seiner weltberühmten Ariadne auf dem Panther (im Bethmannschen Museum in Frankfurt a. M.) das lebensvollste, einem schönen Modell getreulich nachgebildete Werk gelungen, das diese antikisierende Richtung überhaupt hervorgebracht hat (Abb. 790). Mit der Gabe ausgestattet, tief in die Seele der Menschen zu blicken, ist er auch ein geistvoller Porträtbildner gewesen, der uns in der marmornen Büste Schillers, seines Mitschülers auf der Karlsschule (jetzt in der Bibliothek zu Weimar), das vollkommenste Abbild unseres großen Dichters hinterlassen hat. Endlich hat Dannecker in seiner Statue des zu Gott weisenden Christus ein Idealbild des Heilandes geschaffen, das dem Thorwaldsens am nächsten kommt.

Ganz anders geartet war die auf die Erneuerung der deutschen Kunst gerichtete Bewegung, die von Berlin ihren Ausgang nahm. An ihrer Spitze steht Johann Gottfried Schadow (1764—1850), der durch seinen Lehrer Tassaert noch mit der Kunst der Rokoko- und Zopfzeit in Zusammenhang stand und gelegentlich auch ihre Nachwirkung, wie z. B. in der anmutigen Gruppe



Abb. 793. Grabmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg. Von Chr. D. Rauch.

der beiden Prinzessinnen von Mecklenburg-Strelitz (Abb. 791), hier freilich von der vorteilhaftesten Seite durchblicken ließ. Während eines Studienaufenthalts in Rom gewann aber die Antike die Oberhand in Schadow, der jedoch die Natur schon zu gründlich kennen gelernt hatte, um sich mit einer äußerlich abgelernten Formensprache zu begnügen.



Abb. 794. Standbild Blüchers in Berlin. Von Chr. D. Rauch

Schon in seinem Erstlingswerk, dem Grabmal für einen natürlichen Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II., den jung verstorbenen Grafen von der Mark (in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin), zeigt sich eine in jener Zeit ungewöhnliche Feinheit und Zartheit des Naturempfindens, eine schlichte natürliche Anmut, die eine Persönlichkeit erkennen ließ, die mit fester Entschlossenheit neue Wege wandeln wollte. Aber nicht allein in diesem tiefen Eindringen in die Natur lag Schadows geschichtliche That, sondern in dem bewußten Betonen des Grundsatzes, daß jede Person in der Tracht ihrer Zeit, in leibhaftiger Realität dargestellt werden müßte, nicht in dem antiken Imperatorenkostüm, das man noch bei dem Großen Kurfürsten nicht missen zu können glaubte. Seine Standbilder des Husarengenerals von Zieten (Abb. 792) und des „alten Dessauers" auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin sind die ersten Wahrzeichen einer echt historischen Bildnerkunst, zugleich durch und durch volkstümlich in der Auffassung. Das Antike blieb darum nicht vernachlässigt, wo es am Platze war, wie z. B. in der Schadowschen Gruppe der ihr Viergespann lenkenden Siegesgöttin auf dem Brandenburger Thor. Aber der Grundzug von Schadows Wesen war doch die Absicht, die Plastik als die Kunst des öffentlichen Lebens auch in lebendigen Zusammenhang mit dem Volke zu bringen, und daran hat auch sein Nachfolger Christian Daniel Rauch (1777 bis 1857) festgehalten, der vielleicht noch mit größerem Glück zwischen diesem herben, bisweilen scharfkantigen Realismus und dem Formenadel der Antike zu vermitteln wußte. Von König Friedrich Wilhelm III. begünstigt, hat er seinen Ruhm mit dem Grabdenkmal der Königin Luise begründet, das ihr trauernder Gatte im Mau-

soleum zu Charlottenburg aufstellen ließ. Durch ein bekanntes antikes Vorbild, die schlafende Ariadne im Vatikan angeregt, atmet es doch auch modernen Geist, der freilich sein Bestes aus der Antike gezogen hat (Abb. 793). Wenn man so recht erkennen will, was die „stille Einfalt der Antike" im Gegensatz zu der neueren Kunst, die durch Reichtum der Motive und der bildnerischen Darstellungsmittel glänzen will, bedeutet, so vergleiche man den Luisen-Sarkophag, zu dem später noch der gleichgeartete ihres Gemahls hinzukam, mit den prunkvollen, an demselben Orte aufgestellten Grabmälern Kaiser Wilhelms I. und der Kaiserin Augusta von Erdmann Encke, der durch den größeren äußerlichen Aufwand ersetzen wollte, was ihm an Schlichtheit und Tiefe der Empfindung fehlte. Unmittelbar an Schadow hat Rauch in seinen Standbildern der Feldherrn aus den Befreiungskriegen auf dem Opernplatze und vor der Neuen Wache in Berlin angeknüpft, und in der Gestalt des alten Blücher, des „Marschalls Vorwärts" (Abb. 794), ist ihm sogar ein genialer Wurf gelungen, ein nicht minder volkstümliches Seitenstück zu Schadows Zieten. Auch das eigentlich Malerische war ihm nicht ganz fremd, was besonders das Standbild Dürers in Nürnberg beweist. Er war aber doch keine eigentlich geniale, impulsive Natur, sondern nur ein reiches, energisches Talent, dem ein ruhig abwägender, meist das Richtige treffender Verstand die wertvollste Stütze war. Das umfangreichste Werk seines Lebens, das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin, hat freilich unter dieser vorherrschenden Richtung seines Wesens schwer gelitten, da über dem Zusammenhäufen einer Menge von Einzelstatuen und Reliefs die monumentale Wirkung völlig verloren gegangen, das Beste vom Ganzen, die wiederum höchst wirksam erdachte Reiterstatue nicht zur Hauptsache, sondern nur zum Abschluß einer Pyramide geworden ist. Wie tief sich Rauch trotz seiner streng historischen Richtung mit der antiken Formensprache vertraut gemacht hatte, lassen am besten seine für die Walhalla in Regensburg geschaffenen Statuen Kränze verteilender Siegesgöttinnen erkennen, die wenigstens der römischen Antike viel näher kommen als ähnliche Gebilde Thorwaldsens (Abb. 795).



Abb. 795. Kranzwerfende Viktoria. Von Chr. D. Rauch. In der Walhalla bei Regensburg.

Rauch hat eine große Schule um sich versammelt, aus der unmittelbar oder mittelbar fast alle Bildhauer hervorgegangen sind, die sich in Berlin und im übrigen Norddeutschland einen Namen gemacht haben. Während die Bildnerei in Süddeutschland, wo eigentlich nur München in Betracht kommt, im Volke keine rechten Wurzeln fassen konnte, ist sie in Berlin durch Rauch und seine Schüler von vornherein volkstümlich geworden und geblieben. Friedrich Drake (1805—1882), der Schöpfer des Denkmals Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, das freilich weniger durch die Figur des Königs als durch den köstlichen, den cylindrischen Sockel umgebenden Hochreliefsfries zu einem der Meisterwerke der neueren deutschen Plastik geworden ist (Abb. 796), Albert Wolff (1814—1892), der Schöpfer der wild bewegten Gruppe des Löwentöters vor dem alten Museum, die das Seitenstück zu der Amazonengruppe (Abb. 797) des genialen August Kiß (1802—1865) bildet, Gustav Bläser (1813—1874), der Schöpfer der wirkungsvollsten



Abb. 796. Sockelrelief am Standbild König Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten zu Berlin. Von Fr. Drake.

Gruppe auf der Schloßbrücke in Berlin, des unter dem Schutze der Minerva in die Schlacht stürmenden, jungen Kriegers und des Denkmals Friedrich Wilhelms III. für Köln, Heinrich Schievelbein, der mit seinem die Zerstörung von Pompeji schildernden Friese das dramatische Element in der Schule am besten vertritt, und viele andere sind Schüler Rauchs gewesen, neben dem Bildhauer wie Tieck und Wichmann nur eine Nebenrolle gespielt haben. Durch Albert Wolff, der an der Akademie eine langjährige Lehrthätigkeit ausgeübt hat, und durch andere sind Rauchs Stilgrundsätze auch in der dritten Generation lebendig geblieben. Rudolf Siemering (geboren 1835), der Schöpfer des Siegesdenkmals in Leipzig mit der kraftvollen Statue der Germania auf der Spitze des figurenreichen Aufbaus, des Washingtondenkmals in Philadelphia und des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Magdeburg, der in der Wucht des monumentalen Stils Rauch noch übertroffen hat, Fritz Schaper (geb. 1841), dem wir das charaktervollste und zugleich poesiereichste aller Goethedenkmäler verdanken (im Berliner Tiergarten, Abb. 798), eine der vollendetsten Schöpfungen der Berliner Plastik überhaupt, und Erdmann Encke (1843—1896), der in seinem Denkmal der Königin Luise ein würdiges Seitenstück zu dem Standbilde Friedrich Wilhelms III. von Drake geschaffen hat, sind die vornehmsten Vertreter dieser jüngeren Generation.



Abb. 797. Mit einem Panther kämpfende Amazone. Von August Kiß. Vor dem alten Museum zu Berlin.

Zu den Schülern Rauchs hat auch Reinhold Begas (geb. 1831) gehört, der aber im Gegensatz zu der klassischen Strenge seines Meisters, angeregt durch das Studium Michelangelos und der Meister der Barockkunst in Rom, ganz andere Wege gegangen ist und der Berliner Plastik eine neue Richtung gegeben hat. In seinem Erstlingswerk, der köstlich naiven, von warmem Naturgefühl durchdrungenen Gruppe des die weinende Psyche tröstenden Pan, hat er dem ernsten Klassizismus den frei mit den Formen spielenden Naturalismus gegenübergestellt und ihn dann in seinen Hauptwerken, dem Schillerdenkmal (Abb. 799), dem Neptunsbrunnen (Abb. 800) und den Denkmälern Kaiser Wilhelms I. und Bismarcks in Berlin noch konsequenter durchgeführt, freilich mit stetig wachsender Hinneigung zum Barockstil, der mehr für die Dekoration im großen als für die Monumentalplastik erneuerungsfähig ist. In jenem Brunnen auf dem Schloßplatz hat er denn auch Vollkommeneres geleistet als in den Denkmälern des ersten Kaisers und seines Kanzlers, die die beiden Volkshelden nicht in lebendigen Zusammenhang mit der Volksempfindung zu bringen vermögen. Dagegen hat er, gerade wie die Künstler der Barockzeit, in seinen Büsten, unter denen die Bismarcks, Moltkes und Menzels die vorzüglichsten sind, Meisterwerke von wahrhaft genialer Charakteristik geschaffen. Seinen belebenden Einfluß hat eine große Anzahl von Schülern erfahren, die aber keineswegs bloß Nachahmer seines Stils geworden sind, sondern sich zum Teil zu freier Individualität entwickelt haben. Mehrere von ihnen sind an dem in neuerer Zeit einzig dastehenden Schmuck der Siegesallee mit den Standbildern der brandenburgisch-preußischen Herrscher, der hochherzigen Stiftung Kaiser Wilhelms II. an seine Hauptstadt, beteiligt gewesen, und hier haben besonders Max Baumbach, Adolf Brütt, Walter Schott, Max Unger und vor allen Joseph Uphues, letzterer mit seiner meisterlichen Statue des jugendlichen Königs Friedrichs II. (Abb. 801) Werke geschaffen, die der Vielseitigkeit der aus der Schule von Begas hervorgegangenen Künstler ein günstiges Zeugnis ausstellen.

Trotz des gewaltigen Umkreises, den Rauchs Schaffen umspannte, war die religiöse Plastik darin nicht vertreten. Hier griff sein begabtester Schüler, der Sachse Ernst Rietschel (1804 bis 1861) ein, der für Dresden und Sachsen das geworden ist, was Rauch für Berlin und Preußen war. Seine tiefe schlichte Frömmigkeit ließ ihn für die heiligen Gestalten eine Ausdrucksform



Abb. 798. Das Goethedenkmal in Berlin. Von Fritz Schaper.

finden, die in ihrer ergreifenden Wahrheit dem Geiste des Christentums viel näher kommt als die Schöpfungen der italienischen Renaissancezeit. Mit ihrer formalen Gewandtheit verband Rietschel die Innigkeit und Gemütstiefe eines Dürer, und diese Elemente sind in seiner jetzt im Mausoleum Kaiser Friedrichs in Potsdam aufgestellten Pietà (Abb. 802) zu klassischem Ausdruck gekommen. Diese Kraft, tief in die seelischen Regungen der Menschen, in ihr geistiges Wesen einzudringen, hat ihn auch besonders zur Darstellung unserer Geisteshelden befähigt, und nicht minder vollendet als seine Pietà sind sein Lessingdenkmal in Braunschweig, ein Meisterwerk wahrhaft kongenialer Charakteristik, das von herrlicher Begeisterung getragene Doppeldenkmal der Weimarer Dioskuren (Abb. 803) und das Lutherdenkmal in Worms, das nach seinem Tode von seinen Schülern vollendet worden ist, von denen der jetzt in Stuttgart thätige Adolf Donndorf (geb. 1835), der Schöpfer des Bach-Denkmals in Eisenach und des Kaiserdenkmals auf der Hohensyburg, den größten Anteil daran gehabt hat. Ein anderer Schüler Rietschels, Johannes Schilling (geboren 1828), hat mehr die lyrisch-idyllische Richtung seines Meisters, der auch dem Kreise der antiken Mythe nicht abhold war und namentlich das Gefolge von Bacchus und Venus mit reizendem Humor zu gestalten wußte, fortgesetzt. Seinen Ruf hat Schilling durch die vier meisterhaft zusammengestimmten Gruppen der vier Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse in Dresden begründet, und er hat diese Jugendwerke nicht wieder übertroffen, auch nicht, als er berufen wurde, auf der Höhe des Niederwaldes das Nationaldenkmal zum Gedächtnis des großen Krieges von 1870 und 1871 zu errichten. Von hoher Schönheit in allen Einzelheiten, in der herrlichen Gestalt der die Kaiserkrone erhebenden Germania wie in den majestätischen Figuren des Krieges und des Sieges hat das ganze Werk nicht die Wucht der Monumentalität, die man von einem Denkmal erwartet, das, auf kahler Höhe errichtet, weit und gewaltig in die Ferne wirken soll. Das „Höhendenkmal“ kann nicht allein plastisch, sondern muß in der Hauptsache architektonisch sein, da es die Landschaft beherrschen, nicht in ihr verschwinden soll. Den richtigen Weg hat der Architekt Bruno Schmitz (geb. 1859) mit seinen machtvoll wirkenden Kaiserdenkmälern auf dem Kyffhäuser und an der Porta Westphalica gewiesen, an denen das plastische Bildwerk nur das begleitende Beiwerk der in wuchtigen, mittelalterlichen Formen entworfenen Architektur bildet.


Abb. 799. Das Schillerdenkmal in Berlin. Von R. Begas.

Neben Rietschel war in Dresden noch Ernst Hähnel (1811—1891) thätig, der sich aus dem Studium der Antike und der italienischen Renaissance einen eigenen Stil gebildet hatte, der idealen und realistischen Aufgaben zu entsprechen wußte. Mit historischen Bildnisstatuen für öffentliche Denkmäler wußte er sich freilich weniger gut abzufinden als mit Darstellungen aus dem antiken Gestaltenkreise, aus dem Bacchus und sein Gefolge seiner kühnen Genialität am meisten zusagten. In dem Körnerdenkmale für Dresden ist er aber der volkstümlichen Gestalt des Sängers von Leier und Schwert durchaus gerecht geworden, und in seinen Bildnisstatuen für die Fassade des Semperschen Galeriegebäudes hat er einzelne Persönlichkeiten wie Dante, Michelangelo und Raffael so meisterhaft charakterisiert, daß seine Raffaelfigur (eine Marmorwiederholung im Leipziger Museum) geradezu klassisch geworden ist. Als Lehrer an der Dresdener Akademie hat er zahlreiche Schüler herangebildet, unter denen Robert Henze (geboren 1827), der Schöpfer des Dresdener Siegesdenkmals, der seit 1869 in Berlin thätige Ferdinand Hartzer (geb. 1831), der zahlreiche Denkmäler von Geisteshelden (Marschner in Hannover, Spohr in Kassel, Gauß und Weber in Göttingen) geschaffen hat, und Karl Echtermeyer (geb. 1845) die hervorragendsten sind. Des letzteren Hauptwerke, die in Tracht, Haltung und Ausdruck äußerst fein charakterisierten Statuen der in der Kunstgeschichte berühmtesten Länder im Kasseler Galeriegebäude und das gerade durch seine Einfachheit wuchtig und überzeugend wirkende Bismarckdenkmal in Magdeburg, gehören zu den vornehmsten Schöpfungen der deutschen Bildhauerkunst unserer Zeit. Aus Hähnels Schule sind auch zwei ausgezeichnete Bildhauer hervorgegangen, die später in Wien ein weites Feld dankbarer Thätigkeit gefunden haben: Karl Kundmann (geb. 1838) und Otto König (geb. 1838).



Abb. 800. Der Neptunsbrunnen auf dem Schloßplatze zu Berlin. Von R. Begas.

Noch entschiedener als in der Bildhauerkunst Berlins trat die antikisierende Richtung um die Wende des 18. Jahrhunderts in der Berliner Baukunst hervor. Was Langhans begonnen, setzte Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) fort, der sich aber bald nicht mehr mit der Nachahmung der römischen Antike begnügte, sondern auf ihre Quellen, auf das Hellenentum in der Kunst, zurückging.

Von wahrhaft genialer Begabung war er trotz aller Nachahmung im einzelnen eine schöpferische Natur, die auch das malerische Element in der Baukunst zuließ und es geschickt



Abb. 801. Standbild Friedrichs des Großen in der Siegesallee zu Berlin. Von Joseph Uphues.

benutzte, um die architektonische Wirkung zu steigern. In den trüben Tagen von Preußens Niedergang fristete er sogar als Maler sein Leben, indem er nach seinen italienischen Studien Veduten oder Phantasielandschaften mit gewaltigen architektonischen Schöpfungen, bisweilen auch gotischen Stils, in durchaus romantischer Auffassung schuf. Als nach der Wiederaufrichtung der preußischen Monarchie in Berlin eine lebhafte Bauthätigkeit begann, fiel ihm nicht nur der Hauptanteil daran zu, sondern seine schöpferische Kraft dehnte sich auch auf alle Zweige der Dekoration und auf das gesamte Kunsthandwerk aus, das durch seine aus einer unerschöpflichen Phantasie fließenden Entwürfe zu neuem Leben erwachte. Öfen, Möbel, Prunkgefäße und metallene Gitter waren freilich ohne Rücksicht auf Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit nach antiken Mustern zugeschnitten; aber es war doch wenigstens ein neuer Stil, der sogar als eine nationale Errungenschaft galt, nur weil er in Gegensatz zu dem französischen Rokoko- und Zopfstil getreten war. Als Architekt wußte Schinkel durch seine Monumentalbauten, die rasch aufeinander folgten, dem neuen Griechentum Achtung zu erzwingen, am meisten durch die in streng römischen Formen erbaute Neue Wache, durch das Museum am Lustgarten (Abb. 804) und durch das Schauspielhaus (Abb. 805), mit denen er den Beweis lieferte, daß mit dem griechischen Stil auch eine durchaus moderne Bauaufgabe gelöst werden konnte. In seinem Bestreben, das wichtigste Baumaterial der Mark und Norddeutschlands überhaupt, den Backstein, wieder zu Ehren zu bringen, hat er die antiken Formen auch auf den Backsteinbau übertragen (in der Bauakademie in Berlin), aber mit geringem Glück, da ihm eigentlich nur die spärliche Ornamentik freien Spielraum ließ.

Das hohe Ideal, das Schinkel vorschwebte, das Bauwerk mit der Landschaft zu einer vollkommenen Har-



Abb. 802. Pietà. Von Ernst Rietschel. Im Mausoleum Kaiser Friedrichs zu Potsdam.

monie zusammenzustimmen, hat er nur in einigen kleinen Villenbauten im Parke von Sanssouci erreicht; seine herrlichsten Entwürfe sind auf dem Papier geblieben. Nach ihnen erst kann man den ganzen Umfang seiner genialen Veranlagung bemessen. Aber auch in seinen Hauptwerken, dem Museum und dem Schauspielhaus, lebt ein großer monumentaler Zug, der von keinem seiner Schüler erreicht worden ist, geschweige denn von den zahlreichen Baukünstlern, die in den letzten dreißig Jahren Gelegenheit gehabt haben, die architektonische Physiognomie Berlins völlig neu zu gestalten. Durch gedankenlose, trockene Nachahmung haben die Schüler Schinkels seine Richtung allerdings nach und nach in Mißkredit gebracht. Aber die beiden großen Monumentalbauten des Meisters werden immer die Wahrzeichen des neuen Berlin bleiben. Ihre „edle Einfalt und stille Größe“ ist weder durch die zahlreichen Kirchenbauten romanischen und gotischen Stils, deren Schöpfer doch auch nur Nachahmer, wenn auch zum Teil sehr geistvolle und kenntnisreiche sind wie z. B. Franz Schwechten (Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche), Johannes Otzen (Heilige Kreuz- und Lutherkirche) und Spitta (Gnadenkirche), noch durch das Heer der Architekten erreicht worden, die nach siegreicher Überwindung der Antike die wilde Jagd durch die Stile der italienischen, französischen und deutschen Renaissance, des italienischen und des französischen Barocks und des Rokoko mitgemacht haben und schließlich auf die Nachahmung spätmittelalterlicher Baulaunen oder amerikanischer Nützlichkeitsbauten geraten sind, in denen jeder Aufwand künstlerischer Phantasie auf das strengste verpönt ist. Nicht als



Abb. 803. Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar. Von Ernst Rietschel.



Abb. 804. Das alte Museum zu Berlin. Von K. F. Schinkel.



Abb 805. Das Kgl. Schauspielhaus in Berlin. Von K Fr Schinkel.

eine geniale, ursprüngliche Schöpfung, sondern als das Erzeugnis einer Auslese aus verschiedenen Spielarten der italienischen und deutschen Renaissanee stellt sich auch das von Paul Wallot (geb. 1841) erbaute Haus für den deutschen Reichstag in Berlin (Abb. 806) dar, und demselben Geiste eines klügelnden Eklektizismus ist auch das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig von Ludwig Hoffmann (geb. 1852) entsprungen, der in derselben Richtung als erster Baumeister der Stadt in Berlin thätig ist, sich aber hier das Verdienst erworben hat, dem kunstfremden Walten einer schematisch arbeitenden Bau-Bureaukratie ein Ende gemacht zu haben.

Mit der Berliner Schule hängt auch der hochbegabte Adolf Demmler (1804—1886) zusammen, der während langjähriger Thätigkeit in Schwerin die vornehmsten Monumentalbauten der mecklenburgischen Hauptstadt, das Arsenal, den Marstall und das Schloß entworfen hat. Wegen seiner extremen politischen Gesinnung seines Amtes enthoben, konnte er das Schloß, eine Schöpfung von großer Geniatität der Erfindung, nicht selbst ausführen. Die Ausführung erfolgte unter Abweichung von seinen Plänen durch den einflußreichsten, aber wenig befähigten Nachfolger Schinkels, August Stüler (1800—1865), dessen Hauptwerke in Berlin, das Neue Museum und die Schloß-



Abb. 806. Das Reichstagsgebäude in Berlin. Von Paul Wallot. (Davor das Bismarck-Denkmal von R Begas.)



Abb. 807. Die Walhalla bei Regensburg. Von L. v. Klenze.

kapelle, ebenso wie die von Johann Heinrich Strack (1805—1880) ausgeführten Bauten, die Nationalgalerie und die Siegessäule, charakteristische Zeugen jenes geistlosen Formalismus sind, der die Reaktion gegen die Schinkelsche Richtung hervorgerufen hat.

Die Entwickelung der Architektur in Bayern, besonders in seiner Hauptstadt, ist den Launen eines Herrschers gefolgt. Als Kronprinz war König Ludwig I. ein begeisterter Verehrer des Griechentums, und er ist es auch eine Zeit lang noch als König geblieben, gab daneben aber auch bald romantischen Neigungen Raum, so daß die unter seiner Regierung in München aufgeführten Bauten, die der Physiognomie der Stadt streng genommen fremde, dem Charakter des Volkstums widersprechende Züge eingetragen haben eine Musterkarte der verschiedensten Baustile darstellen.

Die mannigfaltigen Neigungen des Königs befriedigte Leo von Klenze (1784—1864), der die Glyptothek und die Propyläen in München und die Walhalla, den „Tempel deutscher Ehren", bei Regensburg (Abb. 807) in griechischem Stile, die Erweiterung der Residenz, den sogenannten



Abb. 808. Das Hoftheater in Dresden. Von Gottfried Semper.

Königsbau, im Stile der florentinischen Frührenaissance, die Alte Pinakothek im Stile des Bramante und die Allerheiligen-Hofkirche im byzantinisch-romanischen Stile erbaute, immer stilgetreu und korrekt, aber ohne den genialen Zug, der die Schöpfungen seines größeren Nebenbuhlers Schinkel durchdringt. Der neben Klenze thätige Friedrich Gärtner (1792—1847) hat zwar auch gelegentlich im antiken Stile gebaut, wie z. B. das Siegesthor beweist, war aber doch mehr für das romanische Mittelalter und die italienische Renaissance begeistert, aus denen er einen eigenen „Rundbogenstil" ableitete, den er an der Ludwigskirche, der Bibliothek und der Feldherrnhalle anwendete, die freilich nur eine Kopie der Loggia dei Lanzi in Florenz ist. Aus der Laune des Königs Ludwig, der in seiner Residenz alle früheren Stilarten vertreten sehen wollte, ist auch die von Georg Friedrich Ziebland (1800—1873) erbaute Basilika hervorgegangen, die die treueste unter diesen Reproduktionen fremder Vorbilder ist. Diese unproduktive Nachahmung historischer Stilformen brachte Ludwigs Nachfolger, König Maximilian II., auf den Gedanken, die deutschen Architekten zur Erfindung eines neuen Baustils aufzufordern. Er mußte aber erfahren, daß sich neue Stile nicht durch königliche Dekrete heraufbeschwören lassen, und sich daher mit einer neuen Abwandlung des „Rundbogen-



Abb. 809. Der Traum des Agamemnon. Karton zu den Fresken in der Glyptothek zu München. Von P. Cornelius.

stils", diesmal mit gotischen Zuthaten, begnügen, dessen wenig erfreuliche Denkmäler die von Friedrich Bürklein (1813—1872) errichteten öffentlichen und Privatbauten an der Maximilianstraße und das diesen Straßenzug abschließende Maximilianeum sind. Eine neue Periode in der Münchner Baukunst begann erst seit 1866, wo Gottfried Neureuther (1811—1886) an den Bauten der technischen Hochschule und der Kunstakademie den Stil der italienischen Hochrenaissance im Sinne einer einfachen, aber wirkungsvollen Monumentalität zur Anwendung brachte und Georg Hauberrisser (geb. 1841) in dem Bau des neuen Rathauses die reichen Formen der Spätgotik, wohl zum ersten Male in München, vor Augen führte. Die Gotik trat aber zunächst noch zurück. Denn durch die Jahre 1870 und 1871 war der Boden für reichere Schmuckformen, vornehmlich in ihrer Anwendung auf die bürgerliche Baukunst, vorbereitet worden, und so fand die frische Tonart, die der geniale Lorenz Gedon (1843—1883) mit dem im Stile der deutschen Renaissance erbauten Palais des Grafen Schack angeschlagen hatte, bald so viele Nachahmer, daß diesem Stile die Zukunft zu gehören schien, bis Gedon selber, dem die dekorative Wirkung der deutschen Renaissance bald zu karg erschien, zum Barockstil überging und alle seine Nachahmer mit sich zog. Der Barockstil ist seitdem auch in München und im übrigen Bayern herrschend geblieben, namentlich dadurch, daß man bald einen lebendigen Zusammenhang mit der Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts

fand, deren Ausdrucksweise so mannigfaltig ist, daß sie ebensosehr dem glänzendsten Monumentalbau wie den einfachsten Wohnhäusern gerecht wird. In monumentalen Prachtbauten haben Friedrich Thiersch (geb. 1852) mit seinem Justizpalast und Gabriel Seidl (geb. 1848) mit seinem Neubau des bayerischen Nationalmuseums das Höchste geleistet, in einfacheren Aufgaben, dem sogenannten „bürgerlichen Barock" Heilmann und Littmann, die Erbauer des neuen Hofbräuhauses, die im Dienste der Stadt thätigen Karl Hocheder und Hans Grässel, Emanuel Seidl und Martin Dülfer.

In dem Bewußtsein, daß ein neuer Stil nicht gewaltsam aus der Volksseele herausgezwungen werden könne, sondern sich langsam aus ihr emporringen müsse, haben auch in anderen deutschen Städten begabte und fein gebildete Architekten in den wohlgefügten historischen Stilformen weitergeschaffen, anfangs im engeren Anschluß an den griechischen Klassizismus, später aber an die Stile der italienischen Renaissance, die den Bedürfnissen des modernen Lebens wenigstens bei Profanbauten immer noch näher kommen als die französische und selbst die deutsche Renaissance. In Stuttgart haben Christian Friedrich Leins (1814—1892) in der Villa Berg, im Königsbau und in der Johannis-



Abb. 810. Ares und Aphrodite im Kampfe vor Troja verwundet.
Karton zu den Fresken in der Glyptothek zu München. Von P. Cornelius.

kirche, Joseph Egle (1818—1899) in dem Polytechnikum, der Baugewerkschule und der Marienkirche, Morlock in dem Bahnhofsgebäude mit seinen monumentalen Eingangshallen und Adolf Gnauth (1840—1884) in der Villa Siegle, der Württembergischen Vereinsbank und in mehreren mit Sgraffitomalereien dekorierten Wohnhäusern Werke von klassischer Reinheit des Stils und einem das Auge erfreuenden Ebenmaß der Verhältnisse geschaffen. Die spätere Generation hat aber auch in Stuttgart wie in allen übrigen Hauptstädten Deutschlands der stärkeren Wirkung zuliebe den prunkvollen Spätrenaissance- und Barockstil bevorzugt, der mit besonderer Wucht an dem Landesgewerbemuseum von Neckelmann, dem Hotel Marquardt von Eisenlohr und Weigle und dem Olgabau von Lambert und Stahl auftritt. Im Gegensatz dazu erscheint das neue, nach den Plänen der Berliner Architekten Vollmer und Jassoy erbaute Rathaus, das eine glückliche Verbindung von spätgotischen Zierformen mit denen der deutschen Frührenaissance zeigt, als ein Muster monumentaler Einfachheit.

In Karlsruhe, wo im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts der strenge Klassizist Friedrich Weinbrenner (1766—1826) eine ähnliche Rolle spielte wie Schinkel in Berlin, ist der hervorragendste Architekt der neueren Zeit Joseph Durm (geb. 1837), der dort die Festhalle, die Villa



Abb. 811. Die apokalyptischen Reiter.
Oben: Die Engel mit den Schalen des Zornes. Unten: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten.
Karton für das Campo santo zu Berlin. Von Peter Cornelius.
(Photographie und Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Bürklin, die Kunstgewerbeschule und anderes, in Baden-Baden das Kaiserin Augusta-Bad erbaut hat. Neben ihm ist noch Otto Warth (geb. 1845) zu nennen, dem Straßburg i. E. das Kollegiengebäude der Universität mit einem großartig wirkenden Lichthofe verdankt.

Neben Schinkel hat im 19. Jahrhundert nur noch ein Architekt sich die gleiche oder vielleicht eine noch größere Bedeutung errungen: Gottfried Semper (1803—1879). Nicht minder genial angelegt als Schinkel, war er in seinen Entwürfen noch wuchtiger und kühner. Seinem Temperament entsprach daher das Römertum mit seinem gewaltigen Können noch mehr als das edle Maß der griechischen Kunst. Das Äußere sollte nicht bloß eine Dekoration sein, sondern auf das Innere vorbereiten, das ebenso großartig und monumental durchzuführen wäre wie die Außenarchitektur. Seine Darstellungsmittel für letztere nahm er zumeist aus der italienischen Hochrenaissance. Für die Anordnung seiner Bauten auf großen Plätzen und für die Gestaltung der Innenräume war ihm aber das Römertum, wie er es in den erhaltenen Resten der römischen Thermen kennen gelernt hatte, vorbildlich. Man hat Semper danach den Meister der „Raumeskunst" genannt. Er war aber noch mehr. In dem Galeriegebäude und dem Hoftheater in Dresden (nach einem Brande



Abb 812. Der Gang der Maria über das Gebirge. Von Lucas Führich. In der kaiserlichen Galerie zu Wien. (Nach einer Heliogravüre aus dem Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien.)

1869 in größerer Pracht wieder hergestellt, Abb. 808) hat er gezeigt, wie Monumentalbauten zu komponieren sind, wenn sie auf großen Plätzen wirken sollen, und diese Aufgabe hat er noch glänzender in seinen Plänen für das Hofburgtheater, die Hofmuseen und den Erweiterungsbau der Hofburg in Wien gelöst, einer Reihe von Monumentalbauten, die, vielfach verändert und abgeschwächt, erst lange nach Sempers Tode durch Karl Hasenauer (1833—1894) ausgeführt worden sind. In seinen beiden Theatern hat Semper mit der äußerlich gekennzeichneten Trennung von Zuschauerraum und Bühnenhaus einen Typus aufgestellt, dem auch die erfolgreichsten Theaterbaumeister unserer Zeit, Fellner und Helmer in Wien, die gegen hundert Theater in Deutschland, Österreich und Ungarn gebaut haben, und der Berliner Seeling (Stadttheater in Frankfurt a. M., Nürnberg, Aachen, Rostock und Bromberg) gefolgt sind, weil sie nichts Zweckmäßigeres zu erfinden wußten. Wenn Semper trotzdem von den Architekten der neuesten Zeit als Nachahmer abgelehnt wird, so teilt er damit das Schicksal der genialen Männer, die die architektonische Physiognomie des modernen Wien durch Schöpfungen von vollendeter Harmonie der Erscheinung eigentlich erst gemacht haben. Auch Theophil Hansen (1803—1891), der Schöpfer der Parlamentsgebäude, Friedrich Schmidt (1825—1891), der geniale Gotiker, dem Wien sein Rathaus, sein vornehmstes Wahrzeichen aus neuester Zeit verdankt, Friedrich Ferstel (1828—1883), der Erbauer der Votivkirche, A. von Wielemans, der Schöpfer des Justizpalastes, werden von



Abb. 813. Siegfrieds Tod. Fresko in der Kgl. Residenz zu München. Von Julius Schnorr.

der jüngeren Generation beiseite geschoben, weil sie ihre Leistungen nicht an denen dieser unbequemen Größen messen lassen möchte. Was der Führer der Neuerer, der vom strengen Klassizismus ausgegangene Otto Wagner (geb. 1841), der namentlich in seinen Hochbauten für die Wiener Stadtbahn Klassisches und Neuestes gewaltsam zusammengespannt hat, und seine Schüler und Nachahmer, von denen der nach Darmstadt zur Begründung einer Künstlerkolonie verpflanzte J. M. Olbrich sein Wollen und Können in dem wunderlichen Ausstellungsgebäude der Wiener Sezession enthüllt hat, bisher geleistet haben, das alles stellt sich zunächst als ein radikaler Bruch mit der Überlieferung dar, bei dem die Laune mehr die Logik und die Notwendigkeit überwiegt.

Bei der Erneuerung der deutschen Kunst, die am Ende des 18. Jahrhunderts anhob, waren in der Architektur wie in der Plastik ausschließlich klassische Neigungen herrschend, denen sich in der Malerei aber nur Carstens und die Gruppe seiner Schüler und Nachahmer anschlossen. Eine andere Gruppe, deren Mittelpunkt Peter Cornelius (1783—1867) wurde, stellte sich auf den religiösen Standpunkt und suchte die Kunst zunächst mit christlichem Inhalt zu erfüllen, indem sie vom Christentum die belebende Kraft erwartete. Nicht die Antike, sondern die italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts waren ihre Vorbilder, und insbesondere wurde der „göttliche Raffael" ihr höchstes Ideal. Cornelius, der nicht so einseitig war, wie die meisten Mitglieder dieser Gruppe, die in Rom den Beinamen der „Nazarener" erhielten, verband mit diesem christlich-italienischen Ideal auch ein mittelalterlich-romantisches, wobei er an Dürer anknüpfte, dessen markige Kunst seiner aufs Große und Erhabene gerichteten Anschauung, seiner tiefen Naturanlage und seinem grüblerischen Geiste am meisten entsprach.



Abb. 814. Dietrich übergiebt Krimhild die gebundenen Gunther und Hagen. Fresko in der Kgl. Residenz zu München. Von Julius Schnorr.

In Düsseldorf als der Sohn eines



Abb. 815. Johannisfest.
Aus Ludwig Richters „Neuer Strauß fürs Haus“

unbedeutenden Malers geboren, war er von seinem Vater angewiesen worden, nach Raffael zu zeichnen, den er aber nur durch Stiche kennen lernte, und aus dieser Formensprache entwickelte sich allmählich sein persönlicher Stil, der zuerst in Kompositionen zu Goethes Faust und zum Nibelungenliede zum Ausdruck kam. Letztere entstanden in Rom, wohin Cornelius 1811 gekommen war und wo im Anblick der gewaltigen Freskowerke von Michelangelo und Raffael das Gefühl für das Große und Monumentale in ihm erwachte. Jetzt sah er seine Zukunft klar vorgezeichnet. Indem er mit Friedrich Overbeck (1789—1869), der kurz vorher mit einigen geistesverwandten Kunstgenossen von Wien gekommen war, wo ihnen das starre akademische Wesen nicht zugesagt hatte, einen Freundschaftsbund schloß, trat er in den Kreis der „Nazarener“, die auch nach ihrem Wohnort die „Klosterbrüder von San Isidoro“ genannt wurden. Cornelius' geistige Ueberlegenheit und sein kühnes Wollen wurden von seinen neuen Freunden willig anerkannt, und sie verehrten ihn als den „Hauptmann der römischen Schar“, die Deutschland eine neue Kunst bringen wollte. Zu gemeinsamem Wirken fanden sich Cornelius und Overbeck und zwei andere Künstler des Bundes, Philipp Veit (1793—1877) und Wilhelm Schadow, der Sohn des Bildhauers, in der Ausmalung eines Zimmers im Wohnhause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy mit Bildern aus der Geschichte Josephs zusammen, die sie nach dem Vorbilde Michelangelos und Raffaels in Freskotechnik ausführen wollten. Diese Technik war ihnen fremd, und trotz aller Bemühungen gelang es ihnen auch nicht, hinter die Geheimnisse der alten Freskomaler zu kommen. An diesem Mangel ist die auf die Erneuerung der deutschen Kunst von Rom aus gerichtete Bewegung zum größten Teile gescheitert, und die Hartnäckigkeit der Künstler, die trotz aller Mißerfolge an der einmal gewählten Technik festhielten, hat es dahin gebracht, daß die genialsten Entwürfe, die kühnsten Gedanken nur in verkümmerter Gestalt zur Ausführung gekommen sind. Die Fresken aus der Casa Bartholdy sind später nach der Berliner Nationalgalerie gekommen, wo dieses älteste Denkmal der neueren deutschen Kunst, das trotz der naiven Unbeholfenheit der Technik doch von zäher Energie zeugt, eine



Abb. 816. Die Bürgerstunde. Von Ludwig Richter. Aus „Fürs Haus“. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

pietätvolle Aufstellung gefunden hat. Das eine der beiden von Cornelius ausgeführten Bilder, die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder, läßt bereits durch die Größe des Stils und die dramatische Bewegung der Schilderung den Meister erkennen, der wirklich zur Wiederbelebung der monumentalen Kunst die Kraft und die Begabung gehabt hat, aber bei seinem Unvermögen, große Gedanken auch malerisch groß zu gestalten, immer nur Pläne, nicht Thaten zu stande gebracht hat.



Abb. 817. Eine Wand aus dem Neuen Museum zu Berlin mit W. v. Kaulbachs Hunnenschlacht und darüber einem Teil von dessen Kinderfries.

Der kühne Zug seines Wesens und seine Neigung für die kraftvolle Art Dürers schied seine Wege bald von Overbeck, dem der junge Raffael in seinen umbrischen und frühflorentinischen Anfängen das höchste Ideal war, und auch äußerlich trat eine Trennung ein, da Cornelius fast zu gleicher Zeit nach Düsseldorf und München berufen wurde, dorthin um die Stellung eines Akademiedirektors zu übernehmen, nach München, um im Auftrage des Kronprinzen Ludwig von Bayern zwei Säle der Glyptothek mit Fresken aus der griechischen Götter- und Heldenwelt, im besonderen aus den Kämpfen um Troja auszumalen. Die Fresken des Götter- und Heldensaales erregten durch ihre

Gedankentiefe wie durch die Großartigkeit ihrer Gestaltung die höchste Bewunderung Ludwigs I. und der Zeitgenossen (Abb. 809 und 810); aber die scharfsichtigeren unter ihnen übersahen nicht die Schwäche der malerischen Darstellung, und dieses Mißverhältnis trat noch schärfer hervor, als Cornelius, nachdem er Düsseldorf aufgegeben und 1825 ganz nach München übergesiedelt war, mit einem zweiten großen Auftrag, der Ausmalung der Ludwigskirche, bedacht wurde. Der Gegenstand entsprach diesmal ganz und gar seinen Neigungen, und die Komposition der ganzen, in sich zusammenhängenden Bilderreihe läßt einen gewaltigen dichterischen Geist erkennen, dem leider nur nicht ein gleichgroßer Maler zur Seite stand. Das Hauptbild des ganzen Cyklus, das jüngste Gericht, das Cornelius eigenhändig ausgeführt hat, um den Gegnern, die ihm sein schroffes, einseitiges Wesen zugezogen hatte, sein malerisches Können zu zeigen, ist in der koloristischen Ausführung am meisten mißglückt. Sie entriß dem König Ludwig das unmutige Wort: „Ein Maler muß malen können", und damit war der Bruch zwischen ihm und Cornelius vollzogen.


Abb. 818. Der Kaktusfreund. Von Karl Spitzweg.

Cornelius hatte inzwischen von König Friedrich Wilhelm von Preußen einen ehrenvollen Ruf nach Berlin erhalten, wo der König einen neuen Dom mit einer Begräbnisstätte der königlichen Familie, einem Campo santo nach italienischen Vorbildern erbauen wollte. Die Wände dieser Friedhofshalle sollte Cornelius mit Gemälden ausschmücken, zu denen er bald einen großartigen Plan entwarf, der eine Darstellung der gesamten christlichen Heilslehre nach biblischen Motiven umfaßte (Abb. 811). Nach seiner Gewohnheit begann er zunächst mit der Ausführung der Kartons in großem Maßstabe, und an diesen Kartons hat er fast dreißig Jahre lang unverdrossen weitergearbeitet, obwohl längst durch die politischen Ereignisse und die Krankheit und den Tod des Königs jede Hoffnung auf den Bau des Doms und die Ausführung der Fresken geschwunden war. Die Kartons haben einen Ehrenplatz in der Berliner Nationalgalerie erhalten. Sie flößen aber mehr Bewunderung vor einem erhabenen Künstlergeiste ein, der sich in seiner schroffen Einseitigkeit zuletzt ganz dem Leben seiner Zeit entfremdet hatte, als daß sie hinreißen und begeistern. Was Cornelius als höchstes Ideal vorschwebte, mit seinem Volke Fühlung zu gewinnen, ist ihm weder in München noch in Berlin gelungen. In beiden Städten ist eine volkstümliche Unterströmung in der Malerei stärker als seine Kunst gewesen, obwohl er in München in seiner Stellung als Akademiedirektor eine unumschränkte Macht ausübte. Gerade die Zweige der Malerei, denen er überhaupt jede Daseinsberechtigung absprach, die Genre- und Landschaftsmalerei, sind in München am meisten in die Höhe gekommen, und als nach 1850 eine neue Art der Geschichtsmalerei, der Malerei großen Stils aufkam, war sie von Grund aus von der des Cornelius verschieden.


Abb. 819. Die Girondisten auf dem Wege zum Schaffot. Von Karl Piloty.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Über Cornelius, seine römischen Genossen und seine Schüler ist die Zeit schneller hinweggegangen, als man nach einem so ungeheuren Aufwand an Fleiß und Können



Abb. 820. Der Sommer. Von H. Makart. In der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Mit Erlaubnis von V. Angerer in Wien.)

erwartet hätte. Overbeck lebt nur noch in engeren Kreisen durch einige Bilderreihen, die dem religiösen Bedürfnis des katholischen Volkes entsprechen, durch seine Zeichnungen zu den Evangelien und seinen von Raffaelischem Schönheitsgefühl durchdrungenen Cyklus der sieben Sakramente der katholischen Kirche. Viel höher steht Lucas Führich (1800 bis 1876), der sich zwar anfangs eng an Overbeck angeschlossen hatte, aber bald eigene Wege fand und in seinen Holzschnittcyklen wie den Illustrationen zum Psalter, zum Buche Ruth, zur Geschichte vom verlorenen Sohn und zu den Legenden vom „Armen Heinrich" und dem heiligen Wendelin dem volkstümlichen Ton Dürers und der markigen Kraft seiner Gestaltung so nahe gekommen ist wie kein zweiter Künstler neuerer Zeit. Auch als Maler leistete er Besseres als die meisten seiner römischen Genossen, denen er auch an dichterischer Empfindung überlegen war, die am stärksten aus seinem Hauptbilde, dem „Gang der Maria über das Gebirge" (Abb. 812) zum Beschauer spricht. Dem protestantischen Deutschland ist Julius Schnorr von Carolsfeld, der sich in Rom besonders durch seine Fresken aus Ariostos „Rasendem Roland" in der Villa Massimo bekannt gemacht hatte, durch seine Bilderbibel vertrauter geworden als durch seine Wandgemälde aus der Geschichte Kaiser Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg im Festsaalbau und durch seine Nibelungenfresken im Königsbau der Münchener Residenz, obwohl er gerade in letzteren eine ungewöhnliche Kraft der Charakteristik und eine an Cornelius heranreichende, dramatische Bewegung entfaltet hat (Abb. 813 und 814). Ludwig Richter (1803—1884) endlich ist erst der Liebling des deutschen Volkes geworden, nachdem er aus dem Kreise der Nazarener in Rom, wo er zumeist als Landschaftsmaler thätig gewesen, nach Deutschland zurückgekehrt war und hier, nach einigen Illustrationsversuchen, die Fühlung mit der deutschen Familie gewonnen hatte. In einer Unmenge von Zeichnungen und Aquarellen, die sich teils an populäre litterarische Erzeugnisse wie z. B. an die „Deutschen Volksbücher", an Volks- und Studentenlieder, an Bechsteins Märchenbuch u. dgl. m. anschlossen, teils freie Erfindungen waren,

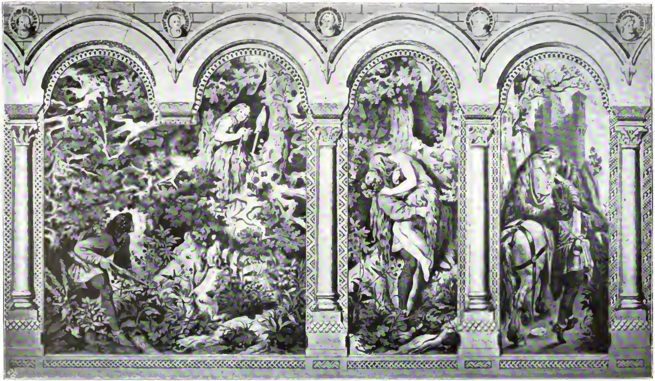


Abb. 821. Der Vivisektor. Von Gabriel Max. (Photographie-Verlag der Photographischen Union in München.)



Das Heiligtum Aus dem Märchen der „Melusine". Von Moriz von Schwind

Verlag von Paul Neff, Stuttgart



Aus dem Cyklus der „Sieben Raben“. Von Moriz von Schwind.

Im Museum zu Weimar. (Verlag von Paul Neff, Stuttgart.)



Abb. 822. Fürst Bismarck. Von Franz Lenbach.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

die als eigene Bilderbücher („Vater unser", „Beschauliches und Erbauliches", „Fürs Haus", „Neuer Strauß fürs Haus") erschienen, hat er das deutsche Familienleben in Leid und Freud, in Ernst und Humor so vollkommen erschöpft, so typisch geschildert wie kein zweiter Künstler, freilich im Rahmen der gemütvollen Kleinstadtenge seiner Zeit, etwas philisterhaft, aber doch unsäglich liebenswürdig und dabei so anspruchslos und mit so feinem Gefühl für alle Regungen der deutschen Volksseele, daß seine Zeichnungen als treues Abbild einer Epoche friedvollen Stilllebens im Spiegel einer echten künstlerischen Empfindung für immer ihren Wert behalten werden (Abb. 815 und 816). Auch als Maler hat Ludwig Richter Hervorragendes geleistet, und in einem seiner Bilder, der „Überfahrt nach dem Schreckenstein" (in der Dresdener Galerie) hat er sogar einen feinen Stimmungsreiz entfaltet, den man sonst auf den Bildern seiner römischen Genossen nicht findet.

Von Cornelius' Schülern hat sich nur einer einen Namen gemacht, der an Glanz dem seines Meisters gleichgekommen, ihn zeitweilig sogar überstrahlt hat, und dieser eine, Wilhelm Kaulbach (1805—1874), war in Cornelius' Augen ein Abtrünniger, weil er es gewagt hatte, die monumentale Kunst der Menge durch größeren Formen- und Farbenreiz näher zu bringen, was ihm auch nach seinen in München gemalten, von unleugbarer Kraft der Phantasie zeugenden Erstlingswerken, der durch meisterliche Geschlossenheit und Wucht der Komposition ausgezeichneten „Hunnenschlacht" und der „Zerstörung von Jerusalem" den größten monumentalen Auftrag der Zeit einbrachte, die Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin mit großen und kleinen, von Friesen umzogenen Wandgemälden, in denen die Hauptepochen der Weltgeschichte und ihre vornehmsten Personen dargestellt werden sollten. In den großen Bildern, dem Turmbau zu Babel, dem Zeitalter Homers, der Zerstörung Jerusalems, der Hunnenschlacht (Abb. 817), der Ankunft der Kreuzfahrer vor Jerusalem und dem Zeitalter der Reformation hat Kaulbach mit großer Virtuosität Historisches und Symbolisches, geschichtliche Realität mit Geschichtsphilosophie glücklich verschmolzen und damit einen Erfolg erzielt, der sich auch jetzt noch bei jedem, der die riesige Halle zum ersten Male betritt, wiederholt. Noch populärer sind seine wirklich genialen, aber mit satirischen Zeitglossen durchzogenen Zeichnungen zu Goethes Reineke Fuchs und seine Illustrationen zu Goethe,



Abb 823. Das letzte Aufgebot. Von F. Defregger.
In der kaiserlichen Galerie zu Wien.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Schiller und Shakespeare geworden, vielleicht weil sie die ersten Bilderreihen waren, die durch die Photographie verbreitet wurden. Aber der rasch erworbene Ruhm Kaulbachs hat vor der Nachwelt nicht Stich gehalten, weil seine immer etwas phrasenhafte, schönrednerische Kunst innerlich hohl und seelenlos war. Er hat jedoch den Boden vorbereitet, aus dem die Geschichtsmalerei eines Piloty erwachsen ist, die ebenfalls eine Zeit lang als die wirklich echte, mit Sehnsucht erwartete deutsche Kunst gepriesen wurde.

Eine abgesonderte Stellung im Münchener Kunstleben nahm der aus Wien gebürtige Moriz von Schwind (1804—1871) ein, in dessen liebenswürdiger und seelenvoller Kunst sich das deutsche Wesen in sinnigem Ernst, in sprudelndem Humor und in schwärmerischer Romantik am umfassendsten verkörpert hat. Durch Cornelius' Wirksamkeit nach München gezogen, hat er dort niemals das echt wienerische Element seiner Art aufgegeben, aber manches von dem derben Witz der Münchener angenommen. Auch lag nicht seine Stärke in der monumentalen Malerei, obwohl er auch zahlreiche Wandgemälde ausgeführt hat — die schönsten auf der Wartburg (das Leben der heiligen Elisabeth, der Sängerkrieg und andere thüringische Sagen) —, sondern in den Bildern, deren Motive er aus deutschen Dichtern und vor allem aus den deutschen Märchen schöpfte, deren romantischen Reiz er eigentlich zuerst für die Kunst entdeckt hat. In „Ritter Kurts Brautfahrt" nach Goethe (in der Kunsthalle zu Karlsruhe), in seinem „Aschenbrödel", seinem „Dornröschen" und seinem „Rübezahl", vor allem aber in den beiden großen Aquarellen-Cyklen, die das Märchen von den „sieben Raben und der treuen Schwester" (im Museum zu Weimar) und die Geschichte von der „schönen Melusine" erzählen (in der kaiserlichen Galerie zu Wien) — s. die Einschaltbilder bei S. 592/593 — hat er den vollen Zauber der Romantik mit dem stillen Lächeln gehaltenen Humors, mit der innigsten Gemütstiefe und der zartesten Empfindungsweise zu einer wahrhaft klassischen Einheit verbunden, und aus seinen Genrebildern aus dem Leben seiner Zeit, von denen die „Hochzeitsreise" (in der Galerie Schack in München) das lieblichste ist, ist er in die deutsche Volksseele nicht weniger tief als Ludwig Richter eingedrungen, den er aber durch größere Vornehmheit der Auffassung und edleren Formenreiz übertrifft.

Die Schilderung kleinbürgerlichen Daseins nach Richterscher Art, aber im Lichte der Romantik Schwinds, der ihn auch beeinflußt hat, und mit dessen behaglichem Humor hatte sich Karl Spitzweg



Abb. 824. Birkhahnjäger im Herbst. Von W. Leibl.
(Copyrigth 1893 by Photographische Gesellschaft, Berlin.)

(1808—1885) zur Spezialität erkoren. Er malte gern die Straßen und Plätze mittelalterlicher Städte oder phantastische Landschaften, bisweilen in Mondscheinbeleuchtung, die er mit Rittern, Mönchen, Klausnern oder mit Gestalten aus der Biedermeierzeit, mit Stadtsoldaten, Nachtwächtern, ausgedienten Offizieren, absonderlichen Junggesellen (Abb. 818) belebte, immer liebenswürdig und schalkhaft, niemals mit einem Stich ins Satirische oder in die Karikatur, die in neuester Zeit besonders durch die für die „Fliegenden Blätter“ thätigen Künstler, durch Adolf Oberländer (geb. 1845) und Edmund Harburger (geb. 1846) eine auf durchaus künstlerischer Grundlage beruhende Ausbildung erfahren hat.

Trotz des herrischen Eigenwillens von Cornelius, der jeder Gattung der Malerei, die nicht mit seiner Art von Geschichtsmalerei als dienendes Glied in engstem Zusammenhang stand, die Daseinsberechtigung absprach, hatte sich in München schon frühzeitig eine Unterströmung geregt. An den alten niederländischen Bildern in der Münchener Pinakothek und zum Teil auch schon durch unbefangene Anschauung der Natur hatten sich Künstler wie die Kriegsmaler Wilhelm von Kobell (1766—1855) und Albrecht Adam (1786—1862), der Begründer einer ganzen Malerdynastie, deren genialster Vertreter der Schlachtenmaler Franz Adam (1815—1886), der beste Schilderer des berühmten Reiterangriffs in der Schlacht bei Sedan war, die Genremaler Heinrich Bürkel (1802 bis 1862), J. B. Kirner (1806—1866) und Kaltenmoser (1806—1867) und die Landschaftsmaler Heinrich Heinlein (1803 bis 1885) und Christian Morgenstern (1805—1867) herangebildet und allmählich einer schlicht-malerischen Naturauffassung die Bahn geöffnet, die im Volkswesen so tiefe Wurzeln gefaßt hat, daß sie durch keine von auswärts eingeführte Kunstrichtung beseitigt werden kann. Dieser einfachen, gesunden Anschauung wurde zuletzt auch die glänzende Erscheinung Karl Pilotys (1826—1886) zuwider, nachdem die staunenswerten Erfolge, die der Entdecker einer neuen, freilich von den Belgiern abgelernten Farbenkunst mit seinen ersten Werken, der Gründung der katholischen Liga durch Herzog Maximilian von Bayern (im Maximilianeum in München), dem „Astronomen Seni vor der Leiche Wallensteins“, dem „Nero nach dem Brande Roms“ und der „Ermordung Cäsars“ errungen hatte, durch seine späteren Gemälde von ihm nicht mehr übertrumpft werden konnten, obwohl der Meister seine ganze Energie aufbot, um sein koloristisches Können noch zu steigern. In seiner „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus“ suchte er sogar mit dem Farbenzauber seines genialen Schülers Makart zu wetteifern, und auch in den Werken seiner letzten Jahre wußte er wenigstens durch die Tragik des Gegenstandes zu fesseln, wie z. B. in der „letzten Fahrt der Girondisten zum Schaffot“ (Abb. 819) und in dem „Tode Alexanders des Großen“ (in der Berliner Nationalgalerie). Diese Kunst, die sich besonders in blendender Stoffmalerei gefiel, war aber eine rein äußerliche, und dieser Mangel an Innerlichkeit, an Seele und Gefühlswärme wurde bald durchschaut, als aus der Schule Pilotys, der als Lehrer und späterer Direktor der Münchener Kunstakademie einen großen Zulauf von Schülern hatte, so verschieden geartete Künstler wie Makart und Lenbach, Defregger und Gabriel Max, Kurzbauer und Wilhelm Diez hervorgingen. Pilotys Kunst war nicht fortpflanzungsfähig, ebensowenig wie die Hans Makarts (1840—1884), der durch die beispiellose



Abb. 825. Die Lautenspielerin. Von F. A. Kaulbach. In der kaiserlichen Galerie zu Wien.



Abb. 828. Das neue Bilderbuch.
Von Eduard Kurzbauer.
(Mit Genehmigung der Photograph. Gesellschaft in Berlin.)

Farbenglut und die glühende Sinnlichkeit, die seine Erstlingswerke, die „modernen Amoretten“ und die „Pest in Florenz“ oder die „sieben Todsünden“ durchzucken, einen Sturm von Begeisterung und Abscheu zugleich entfesselte. 1869 nach Wien berufen, wo ihm auf Staatskosten ein Atelier gebaut wurde, hat er dort durch seine künstlerischen Schöpfungen wie durch sein dekoratives Geschick und sein Talent in dem Arrangement von Festlichkeiten und Festzügen der Wiener Gesellschaft seiner Zeit Richtung, Stimmung und Inhalt gegeben. Denn seine ganze Kunst war auf das leichtlebige, fröhliche und sorglose Wesen der Wiener zugeschnitten, die allen Launen ihres Lieblings mit Wonne folgten. Wenn er auch sogenannte Geschichtsbilder malte, wie z. B. die „Huldigung Venedigs vor Katharina Cornaro“ (in der Berliner Nationalgalerie), die „Fahrt der Kleopatra auf dem Cydnus“ und den „Einzug Karls V. in Antwerpen“, so war es ihm in erster Linie immer nur um die Entfaltung berauschender Farbeneffekte und um die Enthüllung weiblicher Körperschönheit in „freier Sinnlichkeit“ zu thun. Letzteres hat er noch mehr in seiner „Abundantia“, dem „Triumphzug des Bacchus und der Ariadne“, den „fünf Sinnen“ (durch nackte Frauengestalten verkörpert) und dem „Sommer“, einem von Frauen und Kindern belebten Bade (in der Dresdener Galerie, Abb. 820) erreicht. Auf richtige Zeichnung und Modellierung kam es ihm ebensowenig an als auf Tiefe der Charakteristik, deren er überhaupt nicht fähig war. Schon bald nach seinem Tode schlug die Überschätzung, die diesem größten dekorativen Talent des 19. Jahrhunderts zu teil geworden war, in ihr Gegenteil um.

Im Gegensatz zu dem ganz äußerlichen Makart ist Gabriel Max (geb. 1840) ein Vertreter des Spiritualismus, der bis zur mystischen Schwärmerei und zum Spiritismus geht. Die Darstellung körperlicher und geistiger Leiden unglücklicher Mädchen und Frauen füllt sein ganzes künstlerisches Schaffen aus. Die Motive wählte er aus der Geschichte oder aus Dichtern oder er schöpfte sie auch aus seiner Phantasie, und den Gegenständen entsprach sein mattes, gedämpftes Kolorit, seine weiche Formengebung, seine sentimentale Auffassung. Bilder wie die „erwürgte heilige Ludmilla“, die „christliche Märtyrerin am Kreuz“, die „Löwenbraut“ nach Chamisso, die „Kindesmörderin“ nach Bürgers Ballade, das dem Faust in der Walpurgisnacht erscheinende Gretchen, die „Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen“ und die „Seherin von Prevorst“ bezeichnen seine geistige Richtung und den Umkreis seines Schaffens. Überdies nimmt er an allen Tagesfragen lebhaften Anteil. In einem ergreifenden Bilde trat er im Namen der Humanität gegen die Vivisektion ein (Abb. 821), und für Häckel hat er einen „Pitheeanthropus“, die immer noch nicht aufgefundene Zwischenstufe zwischen dem Affen und dem Menschen, wenigstens gemalt.



Abb. 827. Christus und die Kinder. Von F. von Uhde.
Im städtischen Museum zu Leipzig.
(Photographieverlag der Photographischen Union in München.)

Was allen diesen Künstlern versagt war, in die Seele leibhaftiger Menschen zu blicken und große Seelen auch im großen malerischen Stile, mit kongenialer Kraft zu enthüllen, ist Franz Lenbach (geb. 1836) beschieden, der nicht nur seine Münchener Vorgänger auf dem Gebiete der Bildnismalerei, Joseph Stieler (1781 bis 1858) und dessen maßlos gefeierten Schüler, den privilegierten „Fürsten-

maler" Franz Xaver Winterhalter (1806—1873) tief in den Schatten gestellt, sondern auch unter den deutschen Bildnismalern der neueren Zeit unerreicht dasteht. Freilich hatte er das Glück, den Größten in einer großen Epoche der deutschen Geschichte näher zu treten und sie zum Gegenstande eingehender Studien machen zu dürfen. Aber das Geschlecht großer Männer, die das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. gesehen hat, hat auch in ihm einen Bildnismaler gefunden, der seinen Aufgaben in vollem Umfange gewachsen war. Ein großer Seelenkünder und ein großer Maler zugleich, der seine Studien nach Tizian, Rembrandt und Velazquez gemacht und daraus einen eigenen malerischen Stil gewonnen hatte, hat uns Lenbach unvergleichliche Abbilder des Kaisers Wilhelms I., des Kaisers Friedrichs III., des Königs von Sachsen, des Prinzregenten Luitpold von Bayern geschaffen, und die höchste Stufe der Bildnismalerei hat er in den zahlreichen Porträts von Moltke und Bismarck erreicht. Die Züge des eisernen Kanzlers hat er, durch vertrauten Verkehr begünstigt, zwanzig Jahre lang in einer ununterbrochenen Reihe von Bildnissen festgehalten, die alle Stimmungen und Wandlungen durch Alter und Krankheit widerspiegeln, von der wuchtigen Monumentalität der noch in ungebrochener Kraft stehenden Reckengestalt bis zu der tiefen Tragik des plötzlich aus seinem Schaffen gerissenen Mannes und der stillen Resignation des Einsiedlers von Friedrichsruh (Abb. 822).



Abb. 828. Der Krieg. Von Franz Stuck. In der Neuen Pinakothek zu München. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Aus der Schule Pilotys ist auch die moderne Münchener Genremalerei erwachsen, die mit allem Äußerlichen und Theatralischen brach und durch Einkehr in das Volkstum dieses in seiner ganzen Urwüchsigkeit, mit engem Anschluß an die Wirklichkeit wiederzugeben suchte. Nicht weniger sensationell als das erste Auftreten Pilotys zu Anfang der fünfziger Jahre war das des Tirolers Franz Defregger (geb. 1835), der nur nach München gekommen war, um bei Piloty malen zu lernen. Alles übrige, Gedanken und Erfindungen, brachte er aus seiner Heimat mit, und als er dann mit seinen frischweg der Natur abgelauschten Schilderungen tirolischen Lebens im Bauernhaus, im Wirtshaus und auf der Alm begann, eröffnete er eine neue Welt. Bilder wie „Speckbacher und sein Sohn", eine Szene aus dem Aufstand der Tiroler gegen Napoleon, der „Ringkampf in Tirol", der „Ball auf der Alm" wirkten wie eine Offenbarung, und mit einem Schlage errang sich Defregger



Abb. 829. Die Villa am Meer. Von A. Böcklin. In der Schackschen Galerie zu München. (Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)



Abb. 830. Die Toteninsel. Von A. Böcklin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

eine Volkstümlichkeit, die nach der Einigung Deutschlands durch den Krieg von 1870 und 1871 in Nord und Süd gleich lebendig ist. Das „Trauerspiel in Tirol 1809“ begeisterte ihn dazu, in einer Reihe von Bildern gleichsam ein Heldenepos zu dichten. Von diesen Bildern stehen „Das letzte Aufgebot“ (in der kaiserlichen Galerie zu Wien, (Abb. 823) und „Der Todesgang Andreas Hofers“ im Museum zu Königsberg durch die erschütternde Tragik im Ausdruck der Gestalten am höchsten. In seinen Genrebildern aus dem tirolischen Volksleben unserer Zeit, von denen der „Abschied von der Sennerin“ (in der Dresdener Galerie), der „Zitherspieler“, die „Wilderer in der Sennhütte“, der „Salontiroler“, der „Urlauber“ und die „Ankunft zum Tanz“ wohl den Höhepunkt seiner immer liebenswürdigen Kunst bezeichnen, ist Ernst und Scherz zu jener Mischung verbunden, die der Deutsche Humor nennt. Dieser „Humor“ ist eine so spezifisch deutsche



Abb. 831. Im Spiel der Wellen. Von A. Böcklin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)



Abb. 832. Der Geiger. Von Hans Thoma.

Eigentümlichkeit, daß er nicht einmal bei den uns stammesverwandten Engländern, geschweige denn bei den Völkern romanischer Rasse gefunden wird. Nach Defreggers ungeheuren Erfolgen ist das tirolische Genrebild, das bald ein Seitenstück in dem oberbayerischen fand, von seinen Landsleuten Matthias Schmid (geb. 1835) und Alois Gabl (1845 bis 1893), ebenfalls zwei Schülern Pilotys, und von zahlreichen Münchener Künstlern gepflegt worden, aber nur einem ist es gelungen, sich neben Defregger auf gleicher oder, wie in neuester Zeit geglaubt wird, auf größerer Höhe zu erhalten: Wilhelm Leibl (1844—1900). Auch er war ein Schüler Pilotys gewesen, hatte aber dann seine Studien in Paris fortgesetzt, wo ihn Velazquez und die französischen Naturalisten zeitweilig in ihre Kreise zogen. In die Heimat zurückgekehrt, malte er Köpfe von Bauern und Bäuerinnen und kleine Genrebilder aus dem ländlichen Leben, in denen er bald eine an Holbein heranreichende Feinheit der Zeichnung und Modellierung und Schärfe der Charakteristik entfaltete. Seine Fähigkeiten nach dieser Richtung hat er in den zwei Hauptwerken seines Lebens, der 1878 vollendeten „Bauernkonferenz“ und in den „Frauen in der Kirche“ (1882) zusammengefaßt. Neben diesen Bildern, die seine Thätigkeit jahrelang in Anspruch nahmen, hat er in seinem Wohnsitz Aibling noch eine Reihe von Einzelfiguren, von Landschaften und von Innenräumen mit Figuren gemalt, in denen sich eine große Frische und Gesundheit der Naturauffassung offenbaren, wenngleich die Charakteristik nirgends in die Tiefe geht (Abb. 824).

Zu den hervorragendsten Bauernmalern der Münchener Schule gehört auch Eduard Kurzbauer (1840—1879), der aus Wien zu Piloty gekommen war. Aber im Gegensatz zu den Münchenern schöpfte er die Motive zu seinen Bildern, — „Vor dem Begräbnis“, „Der abgewiesene Freier“, „Die Verleumdung“ (in der Dresdener Galerie), das „Neue Bilderbuch“ (Abb. 826) — aus dem schwäbischen Volksleben, das seiner tiefen und zarten Empfindungsweise mehr zusagte als das bayerische. Den größten Erfolg seines Lebens hat er aber mit einem Bilde aus anderen Volkskreisen errungen, mit den „Ereilten Flüchtlingen“, einem jungen Liebespaar, das von der bekümmerten Mutter des Fräuleins in einem ländlichen Wirtshause überrascht wird (in der kaiserlichen Galerie zu Wien). Zu eigenartigen, in ihrer Spezialität bedeutenden Künstlern haben sich von den Schülern Pilotys noch ausgebildet der Humorist Eduard Grützner (geb. 1846), der an Einfällen unerschöpfliche Schilderer des Lebens der Mönche in den bayerischen Klöstern, die er aber seltener bei der Arbeit als beim fröhlichen Genuß ihres Daseins in Küche und Keller aufsucht, Karl Raupp (geb. 1837) und Joseph Wopfner (geb. 1843), die Schilderer des Lebens am und auf dem Chiemsee, der Bauern und Fischer in ihrer mühsamen von Wind- und Wettersgefahren bedrohten Arbeit, die Ungarn Alexander Liezen-Mayer (1839



Abb. 833. Das Gastmahl des Plato. Von A. Feuerbach.
In der Nationalgalerie zu Berlin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

bis 1898), der sich besonders als Geschichtsmaler (Elisabeth, das Todesurteil Maria Stuarts unterschreibend) und Illustrator (Goethes Faust und Schillers Glocke) hervorgethan, und Alexander Wagner (geb. 1838), der das wilde Leben der Csikos und ihrer Pferde in der ungarischen Pußta wie das spanische Volksleben, besonders Szenen aus Stiergefechten, mit gleicher dramatischer Kraft schildert, der Amerikaner Toby E. Rosenthal (geb. 1848), der Schöpfer des anmutvollen, sehr populär gewordenen Bildes „Die Tanzstunde unserer Großmütter", der auf den Gebieten der Genremalerei und der dekorativen Malerei großen Stiles thätig gewesene Grieche Nikolaus Gysis (1842—1901) und der Pole Joseph Brandt (geb. 1841). Letzterer, der auch ein Schüler Franz Adams gewesen, ist ein Meister in der Darstellung wild über die Steppen jagender Pferde mit Kriegern aus altpolnischer Zeit, in Reiterkämpfen aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die die Polen mit den Tataren ausfochten (eines dieser Hauptwerke in der Berliner Nationalgalerie) und in der Schilderung des immer auf Krieg gerüsteten Lebens der ukrainischen Kosaken.


Abb. 831. Die Hermannsschlacht. Giebelgruppe in der Walhalla bei Regensburg. Von L. Schwanthaler.

Pilotys koloristisches Können war zuerst durch Makart, später aber noch durch einen anderen seiner Schüler überboten worden, der mit einem ihm übertragenen Lehramte an der Münchener Akademie zugleich die Erbschaft Pilotys antrat, indem er bald die Führung in der Münchener Künstlerschaft übernahm und das Haupt einer neuen Schule wurde. Wilhelm Diez (geb. 1839) nahm von der aufs Große und Effektvolle gerichteten Kunst seines Lehrers gar nichts an, desto mehr aber von den alten Niederländern, an denen er seine große koloristische Begabung bis zur höchsten Vollendung ausbildete. Das wilde Kriegerleben des 17. Jahrhunderts, insbesondere des 30jährigen Krieges, das Treiben der Landsknechte des 16. Jahrhunderts und später auch das der Soldateska des 18. Jahrhunderts im Felde und auf den Landstraßen reizte seinen malerischen Sinn zu kecken Schilderungen voll sprühender Charakteristik, die meist auf einen feinen, silbergrauen Ton gestimmt waren, der bald zum Kennzeichen seiner großen Schule wurde, aus der Künstler, wie Heinrich Breling, der sich in der Wahl der Stoffe am engsten an den Meister angeschlossen hat, August Holmberg (geb. 1851), der feinsinnige Maler von lichtdurchfluteten Innenräumen mit hohen und niederen Geistlichen, mit Gelehrten und Künstlern in der Art des Pieter de Hooch und des Van der Meer, Ludwig Löfftz (geb. 1845), der Schöpfer der tiefempfundenen, in der koloristischen Stimmung an van Dyck erinnernden Pietà in der Münchener neuen Pinakothek, der selbst als Lehrer einen starken Einfluß auf die jüngste Malergeneration in München ausgeübt hat, die Genremaler Claus Meyer, Paul Höcker und Walther Firle, Ernst Zimmermann und Bruno Piglhein (1848—1894), die sich beide in großgedachten Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi bethätigt haben, und viele andere hervorgegangen sind.

Diesem Kreise gehört auch Friedrich August Kaulbach (geb. 1850) an, neben Lenbach der hervorragendste Vertreter der Bildnismalerei in München, insbesondere der beliebteste Frauenmaler. In Hannover bei seinem Vater, dem Porträtmaler Friedrich Kaulbach (geb. 1822), einem Neffen Wilhelms, und später in Nürnberg bei August von Kreling (1819—1876) gebildet, einem vielseitigen Künstler, der sich als Bildhauer, als Zeichner für das Kunstgewerbe und als Maler, namentlich durch seine Illustrationen zu Goethes Faust, bewährt hat, trat Kaulbach in München der Schule von Diez nahe, mit dem ihn auch die Neigung zur Behandlung von Motiven aus der Zeit der eben erst zur höchsten Schätzung gelangten deutschen Renaissance zusammenführte. Doch ging er von seinen anmutigen, etwas empfindsamen Burgfräulein, Edeldamen und Bürgermädchen des 16. Jahrhunderts bald zu Idealgestalten in antikisierender Tracht über, die er anmut- und hoheitvoll zugleich zu gestalten wußte (Abb. 825), bis schließlich die Bildnismalerei in den Vordergrund seines Schaffens trat. Seine Bildnisse fesseln ebenso sehr durch die Vornehmheit der Auffassung und durch die Feinheit der Charakteristik wie durch

die Schönheit des Kolorits, das alle Vorzüge van Dycks mit denen der modernen Franzosen verbindet.

Auch die Schule von Diez behauptete sich nicht lange in ihrer Beherrschung der Münchener Malerei. Um die Mitte der achtziger Jahre trat mit Fritz von Uhde (geb. 1848), der sich auf eigene Hand durch das Studium Rembrandts, später in Paris bei Munkacsy und durch Reisen in Holland gebildet, ein neues Talent, das abermals eine revolutionäre Bewegung hervorrief, in die Münchener Künstlerkreise. Nachdem er einige Genrebilder gemalt, die bereits deutlich den Einfluß der Pariser Freilichtmalerei zeigten, trat er 1884 mit einem Christus, der die Kindlein zu sich kommen läßt (im städtischen Museum zu Leipzig, Abb. 827) auf, der das Ziel, auf das er lossteuerte, mit voller Klarheit offenbarte. Er wollte die religiöse Malerei auf Grund des modernen Naturalismus völlig reformieren, indem er, an die schlichten Lehren der Evangelien anknüpfend, Christus als den Freund der Armen und Unterdrückten, der Mühseligen und Beladenen schilderte, der bei uns ist alle Tage und demnach auch jetzt noch in seiner Lichtgestalt in die Hütte des Arbeiters eintritt, wenn er das Tischgebet spricht: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!" In seinen „Jüngern von Emmaus", seinem „Abendmahl" und seiner „Bergpredigt" ist es ihm auch gelungen, das Walten Christi im Leben unserer Zeit glaubhaft darzustellen. In seinen späteren Bildern, „Christus als Gärtner", der „Verkündigung an die Hirten", der „Himmelfahrt Christi", trat die Schlichtheit und Wahrheit der religiösen Empfindung hinter die Jagd nach koloristischen Experimenten, die den Künstler schließlich wieder zum dunkelsten Rembrandtton führten, soweit zurück, daß nur die von vielen hochgepriesene, von anderen als geschmacklos empfundene Mache interessierte, die zuletzt in Formlosigkeit und Roheit verfiel, nicht mehr der Gegenstand. Er, der Landschaftsmaler Ludwig Dill und Franz Stuck (geb. 1863) sind die Führer einer Bewegung geworden, die eine Spaltung in der Münchener Künstlerschaft hervorrief und zur Begründung einer neuen Künstlervereinigung in München führte, die den Namen „Sezession" erhielt. Dieser Name ist schließlich zur Bezeichnung einer Kunstrichtung geworden, die alles begreift, was sich, aus genialischem Wollen oder aus uneingestandenem Unvermögen, in Gegensatz zu aller Überlieferung stellt. Wirklich genial scheint nur Franz Stuck zu sein, der, ursprünglich Illustrator, seit 1888 mit einer großen Zahl biblischer, mythologischer, allegorischer und symbolischer Ölgemälde — der Wächter des Paradieses, Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, Luzifer, die Kreuzigung Christi, die Sünde, der Krieg (Abb. 828) — aufgetreten ist, die ein eigenartiges Gemisch von antiken Elementen, von Böcklin, von Rubens und anderen Barockmalern darstellen, mehr dekorativ wirkend, als gründlich durchgearbeitet und durchempfunden, mehr Fleisch und breite Massen als Seele und Gefühl. Was sich um diese Führer der Münchener Sezession gruppiert hat, ist noch so wenig ausgereift, daß man darauf keinen sicheren Ausblick in eine frohe Zukunft gründen kann.



Abb. 835. Die Bavaria auf der Theresienwiese in München. Von L. Schwanthaler.

Einen eigenen Weg hat die moderne Landschaftsmalerei Münchens eingeschlagen, die ihren Begründer in Eduard Schleich (1812—1874) verehrt, der die Stimmungsmalerei im Sinne der alten Niederländer in München eingeführt hat. Seine Motive entnahm er vornehmlich den Ebenen Oberbayerns, den Isargegenden und dem Dachauer Moos, und diese Gegenden sind seitdem das beliebteste Studienfeld der Münchener Landschaftsmaler geworden, die nach dem Tode Schleichs in Adolf Lier (1826—1883) einen geistesverwandten Führer fanden. Dieser hatte sich nach den französischen Meistern des „Paysage intime" gebildet, und das gab neue Anregungen, die dann von den Schülern Liers, von Hermann Baisch (1846—1894), Gustav Schönleber (geb. 1852), dem glänzenden Schilderer schwäbischer Fluß- und italienischer Strandlandschaften von der Riviera,



Abb. 836 Die väterliche Ermahnung. Von F. E. Meyerheim.

und Joseph Wenglein (geb. 1845), dem Meister in der Darstellung der Isarlandschaft bei Frühlings-, Herbst- und Sommerstimmung, noch weiter ausgebildet wurden, aber mit solcher Selbständigkeit, daß diese Richtung der Münchener Landschaftsmalerei völlig national geblieben ist.

Mit der Münchener Schule steht auch der bedeutendste Künstler, den die Schweiz hervorgebracht hat, Arnold Böcklin aus Basel (1827 bis 1901), in einem gewissen äußerlichen Zusammenhang, da er fast ein Jahrzehnt seines Lebens in München zugebracht und ihm ein Münchener Kunstfreund, der Graf von Schack, die Möglichkeit gewährt hat, in sorgenfreier Thätigkeit seine herrlichsten Werke zu schaffen: den „panischen Schrecken“, die „Villa am Meer“ (Abb. 829), der der Künstler später nur noch in der berühmten „Toteninsel“ (Abb. 830) und in der Felsenlandschaft mit dem gefesselten Prometheus nahe gekommen ist, die „altrömische Weinschenke“, den „Gang nach Emmaus“, die „Drachenhöhle“ und die erste seiner „Meeresidyllen“, die auf einer Klippe liegende Nereide mit der Seeschlange. In Düsseldorf bei dem Landschaftsmaler J. W. Schirmer gebildet, hatte sich Böcklin nach kurzem Aufenthalt in Paris nach Rom begeben, und im steten Anschauen der römischen Natur, insbesondere der Campagnalandschaft war ihm langsam das Ideal aufgegangen, dem er fortan sein ganzes Leben lang mit zäher Energie, durch keine Mißerfolge entmutigt, nachstrebte. Er sah die Natur immer als ein Ganzes, ohne sich mit der Realität der Einzelheiten zu befassen, und er sah sie mit dem Auge des Dichters, der das Gesehene verklärt und adelt. Für diese hochgestimmte Natur wären ihm moderne Menschen nicht die geeignete Staffage gewesen. Seine idealen, aber immer in der Wirklichkeit wurzelnden Landschaften bevölkerte er mit Nymphen, Satyrn, Bacchantinnen und ähnlichen mythologischen Gestalten oder mit Gebilden seiner eigenen Phantasie, und seine Meeresbilder, in denen sich die außergewöhnliche Leuchtkraft und Durchsichtigkeit seines Kolorits von ihren glänzendsten Seiten zeigte, mit Tritonen, Seekentauren und Nereiden, die ihren halbtierischen Trieben oft in burlesker und grotesker Weise freien Lauf lassen. Das Kühnste hat er nach dieser Richtung in dem Bilde „Im Spiel der Wellen“ geleistet (Abb. 831). Mit der Darstellung und sorgfältigen Durchbildung des Körperlichen nahm er es immer weniger genau, je mehr seine Produktion in die



Abb. 837. Jenny Lind. Von E. Magnus. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 838. Königin Luise. Von G. Richter. Im städtischen Museum zu Köln. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Breite ging, und bisweilen wurde diese Sorglosigkeit sogar verletzend, wenn er religiöse Stoffe behandelte, wie z. B. in der „Kreuzabnahme auf Golgatha“, obwohl er sonst in religiösen Bildern, am meisten in einer „Pietà“ in der Berliner Nationalgalerie, auch ergreifende Töne anzuschlagen wußte. Aber auch aus seinen bizarrsten Erfindungen, aus seinem in dem Ausdruck verfehltesten Bildern sprüht immer noch ein Funken, der den Genius erkennen läßt, und darum wird Böcklin, der Klassisches und Romantisches mit oft hinreißendem Schwunge und mit ungestümer Kraft zu verschmelzen wußte, immer zu den genialsten Künstlern des 19. Jahrhunderts gezählt werden müssen.

Dem klassischen Ideale strebte auch ein zweiter von diesen „Einsamen“, die im späten Alter oder gar erst nach ihrem Tode Anerkennung fanden, Anselm Feuerbach (1829—1880) nach, der gleich Böcklin ebenfalls dem Grafen von Schack Förderung und Anregung verdankt. Er hatte in Paris bei Couture gelernt; aber die französischen Einflüsse verblaßten bald, als er in Florenz und Rom Raffael und die Venezianer kennen lernte und ihm aus ihrem Studium eine hochgestimmte Formensprache erwuchs, in der er Raffaelischen Formenadel mit dem Zauber des venezianischen Kolorits zu vereinigen suchte. Auf strenge Zeichnung und Modellierung haltend, gab er oft der plastischen Form das Übergewicht über das Kolorit, dessen ursprüngliche Wärme mehr und mehr einer kühlen, grauen Tonart wich, die sich zum Teil aus seiner Gemütsstimmung erklärt, die immer verbitterter wurde, weil seine Bilder nicht den von ihm gehofften Beifall fanden. Und doch hat er in seinen Erstlingswerken „Dante in Ravenna“, der „Iphigenie auf Tauris“ (in der zweiten Wiederholung des Bildes in der Stuttgarter Galerie von wahrhaft klassischer Schönheit), in der „Pietà“ und in „Hafis am Brunnen“ in der Galerie Schack, Werke von höchster Vollendung geschaffen. Ihre Schönheit liegt freilich in der Einfachheit und in der harmonischen Ruhe der Komposition. Als Feuerbach später den Ehrgeiz hatte, in der Kühnheit und der dramatischen Kraft der Erfindung und Darstellung mit Michelangelo zu wetteifern, wie in seiner „Amazonenschlacht“ und in dem für die Wiener Kunstakademie gemalten „Titanensturz“, ergab es sich, daß seine mehr beschaulich, als dramatisch angelegte Natur in der Wiedergabe statuarischer Ruhe ihren Schwerpunkt hatte, und darum ist auch an einem dritten seiner Kolossalgemälde, dem „Gastmahl des Plato“ (in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 833) die Gestalt des Dichters Agathon, der seinen Sieg als Tragöde feiert, der Glanzpunkt der ganzen figurenreichen Komposition.



Abb. 839. Die Jagd nach dem Glück. Von R. Henneberg. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Als die dritte im Bunde der einsamen, lange verkannten Größen ist hier Hans Thoma (geb. 1839) zu nennen, der lange Zeit in München, später in Frankfurt a. M. gelebt hat und jetzt in Karlsruhe thätig ist. Auch er ist eine beschauliche, still in sich gekehrte Natur, die leicht fremden Einflüssen zugänglich ist. Am stärksten haben Böcklin, dem er in seinen freien Erfindungen, in seinen mythologischen und sinnbildlichen Kompositionen



Abb. 840. Der Einzug des preußischen Kronprinzen in Jerusalem. Von W. Gentz. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmigung der photographischen Gesellschaft in Berlin.)

am meisten verwandt ist, und die deutschen Meister Dürer und Holbein auf ihn eingewirkt. Letzterem ist er in der Naivität seiner biblischen Bilder und namentlich in seinen landschaftlichen Darstellungen, deren Motive er meist dem Schwarzwald entnommen hat, nahe gekommen, und dieser etwas absichtliche Archaismus, dieses Zurückschrauben unseres Könnens auf eine immerhin noch stark befangene und harte Formsprache erscheint vielen als das erzwungene Produkt einer absterbenden, nicht frohe Ausblicke in die Zukunft verheißenden Kunst. Das Beste hat Thoma jedenfalls in seinen Landschaften und in solchen Bildern geleistet, in denen die Stimmung die äußeren Formen der Darstellung zurücktreten läßt (Abb. 832).

Die Bildhauerkunst in München hat zur Zeit, als Cornelius und die Seinigen in der Malerei tonangebend waren, in Ludwig Schwanthaler (1802—1848) auch ihren Romantiker gehabt. Nur wurde ihm, da König Ludwig I. ihn mit Aufträgen überhäufte und auf ihre rasche Ausführung drängte, nicht die Zeit gelassen, seine Schöpfungen ausreifen zu lassen. In schneller Folge hat er eine große Zahl umfangreicher dekorativer Arbeiten für die Bauten des Königs, für die Glyptothek, die Pinakothek, die Propyläen und besonders für die Walhalla, in deren Giebelfeld er die Hermannsschlacht so ganz nach dem Schema der antiken Giebelgruppen dargestellt hat, daß eigentlich nur die Trachten romantisch sind (Abb. 834), geschaffen, und dazu kamen noch zahlreiche Denkmäler wie das Goethes in Frankfurt a. M., Mozarts in Salzburg, Jean Pauls in Bayreuth, des Kaisers Rudolf von Habsburg u. a. Unter dieser Massenproduktion litt die Ausführung des Einzelnen. Auch lag ihm das Monumentale ferner als das Dekorative, obwohl er auch wenigstens ein Werk von monumentaler Wucht geschaffen hat, die Kolossalgestalt der ehernen Bavaria auf der Theresienwiese in München (Abb. 835). Er hat darin das richtige Maß innegehalten, das Kolossalstatuen vertragen können, während der von ihm beeinflußte, auch von romantischen Neigungen beherrschte Ernst Bandel (1800–1876) in seinem berühmten Hermannsdenkmal auf der Grotenburg im Teutoburger Walde trotz des Riesenmaßes der Figur diese nicht in das passende Verhältnis zur landschaft-



Abb. 841. Kohlenmeiler im bayrischen Gebirge. Von Paul Meyerheim. In der Kunsthalle zu Hamburg.

lichen Umgebung zu bringen vermocht hat.

Nach dem Tode Schwanthalers, neben dem noch Johann Halbig (1814 bis 1882), der Schöpfer des Viergespanns mit den Löwen auf dem Siegesthor, zu Ansehen gelangt ist, kam in München die antikisierende Richtung wieder zur Geltung, deren Hauptvertreter, Max Widnmann (1812—1895), zwar ein Schüler Schwanthalers gewesen, aber seine Richtung mehr durch Thorwaldsen erhalten hatte. Ein mehr formales als schöpferisches Talent wurde er an künstlerischer Eigenart durch den aus Halbigs Schule hervorgegangenen Westfalen Kaspar Zumbusch (geb. 1830), den Schöpfer des König Maximilian-Denkmals, weit übertroffen, der sich seit 1872 ein weites Feld der Thätigkeit in Wien eröffnete, wo er u. a. das figurenreiche Maria Theresia-Denkmal geschaffen hat.



Abb. 842. Cromwell in Whitehall. Von Julius Schrader. (Mit Genehmigung der Photograph. Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 843. Die Kaiserproklamation zu Versailles. Von A. v. Werner. Wandgemälde im Zeughause zu Berlin. (Mit Genehmigung der Photograph. Gesellschaft in Berlin.)

Wie in Berlin durch Begas kam auch in München durch Michael Wagmüller (1839—1881), den Schöpfer des Liebigdenkmals, ein malerischer Naturalismus auf, dessen Hauptvertreter in München jetzt Wagmüllers Schüler Wilhelm Rümann (geb. 1850), der Bayern mit zahlreichen Denkmälern versehen hat, Christoph Roth (geb. 1840), der sich besonders in scharf und fein individualisierten Porträtbüsten hervorgethan hat, und der geniale Rudolf Maison (geb. 1854), der Schöpfer der beiden berittener Herolde auf dem Reichstagsgebäude in Berlin, sind. Daneben sind in der Münchener Bildhauerkunst nach wie vor antikisierende, aber auch archaisierende Neigungen im Anschluß an die Italiener des 15. Jahrhunderts und die Bildner der deutschen Renaissance herrschend. —

Als Cornelius 1841 nach Berlin kam, fand er dort bereits eine in lebhafter Blüte stehende Malerschule vor, deren Mitglieder keineswegs gesonnen waren, seine Überlegenheit rückhaltlos anzuerkennen. Wilhelm Wach (1787 bis 1845), dessen Ideal eine eigentümliche Mischung aus dem Römerstil Davids und der seelenvollen Schönheit Raffaels war, der aber trotz seines ziemlich frostigen akademischen Wesens wenigstens den Vor-



Abb. 844. Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen. Von A. Menzel. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

zug hatte, malen zu können, war das Haupt dieser Schule, und neben ihm stand ein noch besserer Maler, der ebenfalls in der französischen Schule bei Gros gebildete Karl Begas (1794—1854) in großem Ansehen, das er sich weniger durch seine religiösen Bilder, als durch seine trefflichen Bildnisse und durch seine von der Düsseldorfer



Abb. 845. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen. Von A. Menzel. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin.)

Romantik beeinflußten Bilder (das Mädchen aus der Fremde, die Loreley) und durch seine populärste Schöpfung, die humorvolle „Mohrenwäsche" (in der Berliner Nationalgalerie) befestigt hatte. Für Humor waren die Berliner überhaupt höchst empfänglich, und daneben imponierte ihnen in der Malerei nichts so sehr wie der Reichtum und die Pracht der Farbe. Es ist daher erklärlich, daß Cornelius, der überhaupt nicht in Öl malen konnte, mit seiner farblosen Kartonmalerei nur in einem kleinen Kreise Verständnis

fand, während das große Publikum kleineren Größen, deren Kunst aber in Fühlung mit der Volksseele und mit dem Geschmack der Kunstfreunde stand, zujubelte. Freilich Eduard Meyerheim (1808—1879), der in seinen gemütvollen Genrebildern aus dem Volks-



Abb. 846. Sonntag im Tuileriengarten zu Paris. Von A. Menzel. (Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin.)

leben in Berlin die Stellung eines Ludwig Richter einnahm (Abb. 836), Eduard Magnus (1799—1872), der geistvolle, auch unter französischem Einfluß gebildete Porträtmaler aller Berühmtheiten seiner Zeit (Abb. 837), der Militär- und Pferdemaler



Abb. 847. Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam. Von Max Liebermann.
(Mit Erlaubnis des Herrn Cassirer in Berlin.)

Franz Krüger (1797 bis 1857), der Landschaftsmaler Eduard Hildebrandt (1818—1868), der „Maler des Kosmos“, der alle Zauber der Tropen, alle Farbenwunder des Meeres durch das Feuerwerk seiner Palette zu bezwingen wußte, — diese Männer waren die gefeierten Meister der vierziger und fünfziger Jahre, und selbst Kaulbachs Wandgemälde im Museum wurden viel höher gepriesen als die Zeichnungen des tiefsinnigen Schöpfers des „christlichen Epos“. Noch mehr zu Cornelius' Ungunsten verschob sich die Stellung der Berliner zu ihm, als die jüngere Künstlergeneration mit Karl Steffeck (1818 1890), dem Meister in der Darstellung des Pferdes, im Reiterbildnis und im Schlachtenbild an der Spitze, nach Paris strömte und dann die dort erworbene koloristische Fähigkeit in Berlin zur Entfaltung brachte. Eine glänzende Erscheinung folgte auf die andere. Gustav Richter (1823—1884), der Schüler Cogniets, schien mit seinem Christus, der des Jairi Töchterlein erweckt, anfangs in das Gebiet der Historienmalerei einlenken zu wollen, wurde aber bald zum gefeiertsten Bildnismaler Berlins, dem nebenher aber auch manches Genrebild gelang, wie die Odaliske, der neapolitanische Fischerknabe und Evviva! und der zuletzt noch mit seinem Idealbildnis der Königin Luise (Abb. 838) einen unermeßlichen Erfolg errang. An ein Bild, die Jagd nach dem Glück (Abb. 839), knüpft sich der Ruhm von Rudolf Henneberg (1826—1876), ein Schüler Coutures, der aber nicht minder Vorzügliches in einer von gewaltigem dramatischen Leben erfüllten Schilderung des wilden Jägers mit seinem Troß und in Jagdbildern aus der römischen Campagna geleistet hat. August von Heyden (1827—1897), auch ein Schüler Coutures, hat sich besonders als Geschichtsmaler und gründlichen Kenner des Trachtenwesens bethätigt, und Wilhelm Gentz (1822 bis 1890), wohl der glänzendste Kolorist unter diesen Berliner Malern französischer Schule, hat die Orientmalerei in Berlin eingeführt (Abb. 840). Dieser Gruppe gehört auch Paul Meyerheim (geb. 1842), der ausgezeichnete Tier- und Landschaftsmaler an, der zwar bei seinem Vater gelernt, aber durch seine Studienreisen in Belgien und Frankreich viel von der geschmeidigen französischen Technik angenommen hat (Abb. 841).



Abb. 848. An die Schönheit.
Radierung von M. Klinger.
Aus der Brahms-Symphonie.
(Mit Bewillig. der Verlagshandlung von Amsler & Ruthardt in Berlin.)

Von französischen Einflüssen ganz frei sind eigentlich nur die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangenen Julius Schrader (1815—1900) und Georg Bleibtreu (1828—1892) und Anton von Werner (geb. 1843) geblieben. Schrader vertritt in der Berliner Schule die Geschichtsmalerei nach Düsseldorfer Art, die eine gewisse Größe der Auffassung mit tiefer Empfindung und bisweilen auch mit rührseliger Empfindsamkeit verband.



Abb. 849. Kassandra. Bildwerk von M. Klinger. Im städtischen Museum zu Leipzig.

Als Kolorist hat er manches von der blendenden Farbenrealität der Belgier angenommen, daneben aber auch von van Dyck gelernt, was besonders in zweien seiner Hauptwerke, dem „Abschied Karl I. von seinen Kindern" und „Cromwell in Whitehall", an einem Bilde des hingerichteten Königs vorüberschreitend, deutlich zu erkennen ist (Abb. 842). Bleibtreu hat mit feuriger Begeisterung die Kriege des Großen Kurfürsten, die Befreiungskriege und die Hauptschlachten aus dem Kriege von 1870 und 1871 geschildert, wobei er immer Momente von höchster dramatischer Wucht auswählte, die er mit glänzender koloristischer Begabung und zugleich mit strategischer Genauigkeit zu schildern wußte. Der eigentliche Maler der großen Zeit ist Anton von Werner, der als humorvoller Illustrator Scheffels begonnen hatte, durch einen Aufenthalt in Versailles während der Kriegszeit der Augenzeuge großer weltgeschichtlicher Ereignisse wurde und auch Gelegenheit fand, alle Männer, die an diesen Ereignissen einen Anteil gehabt, porträtieren zu dürfen. Aus diesen damals gemachten Studien erwuchs das eine seiner großen Hauptwerke, die im Auftrage der deutschen Fürsten gemalte und als Geschenk für Kaiser Wilhelm I. bestimmte „Kaiserproklamation in Versailles", die einzige Urkunde jenes Vorganges, die der Künstler später noch einmal in veränderter Komposition für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses wiederholte (Abb. 843). Urkunden von ähnlicher geschichtlicher Bedeutung hat er noch in der Darstellung des Schlußmoments vom Berliner Kongreß von 1878 (im Rathause zu Berlin), in der „Eröffnung des ersten Reichstages durch Kaiser Wilhelm II.", in dem großen Panorama der Schlacht von Sedan, das er zusammen mit dem Landschaftsmaler Eugen Bracht (geb. 1842) gemalt hat, in dem geistvollen Kabinettstück „Moltke in Versailles" und in vielen anderen Bildern geschaffen. Die tiefste Wirkung hat er aber wohl mit der ergreifenden Dar-



Abb. 850. Ausgang aus der Schule. Von G. Waldmüller.



Abb. 851. Milton und seine Töchter. Von M. Munkacsy.
(Mit Bewilligung des Verlegers Charles Sedelmeyer in Paris.)

stellung Kaiser Wilhelms I., der vor seinem Auszug in den französischen Krieg im Mausoleum zu Charlottenburg stille Zwiesprache mit seinen Eltern hält, erreicht (im Museum zu Breslau).

Ganz und gar auf eigenen Füßen steht auch der Großmeister der berlinischen Malerei, Adolf Menzel (geb. 1815), der vom Beginn seines Schaffens an, ganz unabhängig von fremden Vorbildern, Wege eingeschlagen hat, die zu der denkbar höchsten Wahrheit und Kraft der Charakteristik, zur vollsten Lebendigkeit der Schilderung führten. Alles, was er geschaffen hat, trägt den Stempel des Genius. Seiner Zeit weit vorauseilend, hat er anfangs nur in Berlin sich nach und nach eine Gemeinde geworben, die freilich mit der Zeit immer stärker anschwoll und sich schließlich über die ganze Welt ausdehnte. Wenn auch spät zu Ansehen und Ruhm gekommen, hat er doch noch die Früchte seines gewaltigen Schaffens ernten können, und sein König hat ihn durch die höchste Auszeichnung geehrt, die jemals einem Künstler zu teil geworden. Auch der „Maler Friedrichs des Großen“ hat sich in weiteren Kreisen zuerst



Abb. 852. Das Lesekabinett. Von J. P. Hasenclever.
In der Nationalgalerie zu Berlin.

durch seine Illustrationen bekannt gemacht, durch die von unter seiner Leitung geschulten Holzschneidern, meisterlich ausgeführten Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und zu den Werken Friedrichs des Großen. Die Thaten und das Leben des großen Königs reizten ihn aber bald zur Ausführung größerer Ölgemälde, von denen die „Tafelrunde Friedrichs des Großen“ (Abb. 844) und das „Flötenkonzert“ (Abb. 845) Meisterwerke von so unvergleichlicher Feinheit und Wahrheit der Charakteristik sind, daß eine längst entschwundene Zeit in voller Lebenswahrheit wieder erwacht zu sein scheint. Dieselbe Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung machen auch die zahlreichen Schilderungen Menzels aus dem Leben unserer Zeit, in Öl- und Gouachemalerei, in Zeichnung und



Abb. 853. Die erste Tanzstunde. Von B. Vautier.
In der Nationalgalerie zu Berlin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Radierung, den „Sonntag im Tuileriengarten zu Paris" (Abb. 846), die „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee", das berühmte „Eisenwalzwerk" (in der Berliner Nationalgalerie), das „Ballsouper" und seine Szenen aus dem Kurleben in Kissingen zu Augenblicksbildern lebendiger Wirklichkeit, neben denen die Malereien der französischen und deutschen Impressionisten und Naturalisten wie blödes Stammeln erscheinen.



Abb. 854. Leichenbegängnis in einem hessischen Dorfe. Von L. Knaus. (Mit Genehmig. d. Photogr. Gesellsch. in Berlin.)

Diese Art von Naturalismus hat auch in Berlin ihren Boden gefunden. Ihr Begründer ist Max Liebermann (geb. 1849), der sich anfangs in Weimar, später in Paris und Holland gebildet und überall Eindrücke empfangen hat, die ihn zu einem einseitigen Naturalismus, zu einer Malweise führten, die Flecken neben Flecken setzt und es dem Beschauer überläßt, durch die Kraft und die Schulung seines Auges diese Farbenflecke zu einer künstlerischen Wirkung zusammenzubringen. Manchen scheint es zu gelingen, vielen aber nicht, und aus diesem Zwiespalt erklärt es sich, daß gerade Liebermann zu den schwankendsten Gestalten der neuesten Kunstgeschichte gehört, die ebenso hoch gepriesen wie mißachtet werden. Seine Motive wählte er gern aus dem holländischen Volksleben, dem sein nüchterner Naturalismus allerdings oft vollkommen gleichgestimmt ist (Abb. 847). Über seine wirkliche Bedeutung und die der übrigen Berliner „Sezessionisten", die sich seit 1899 um ihn zu einem neuen Künstlerverein gruppiert haben, wird die Zukunft ebenso zu entscheiden haben, wie über den ungleich genialeren und phantasievolleren Max Klinger (geb. 1857), der aus der Berliner Schule hervorgegangen ist, aber in dieser von Carl Gussow (geb. 1843), dem einflußreichsten unter den Lehrern der jüngeren Generation, nichts weiter als malen gelernt hat. Eine in sich gekehrte, dichterisch veranlagte Natur hat er sich seine Phantasiewelt geschaffen, zum Teil durch Böcklin angeregt, aber an plastischer Gestaltungskraft über ihn hinausreichend. Er hat seine Gedanken in mehreren Reihen von Radierungen, unter denen die „Geschichte eines Handschuhs", ein Capriccio im Stile des Spaniers Goya, die „Ovidischen Opfer" und



Abb. 855. Der vom Blitz erschlagene Schäfer. Von J. Becker. Im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M. (Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.)

die Illustrationen zur Brahms-Symphonie am höchsten stehen (Abb. 848), in großen Ölgemälden, wie dem „Urteil des Paris“, einer „Beweinung des Leichnams Christi“ (in der Dresdener Galerie), einer „Kreuzigung Christi“ und der seltsamen Phantasie „Christus im Olymp“, und in Bildhauerwerken zum Ausdruck gebracht und eigentlich mit allen seinen Schöpfungen begeisterte Bewunderer und heftige Gegner hervorgerufen. Der Streit der Meinungen hat sich inzwischen aber so geklärt, daß Klingers plastische, zum Teil farbig ausgeführte Werke, wie Salome, Kassandra (im städtischen Museum zu Leipzig, Abb. 849), Amphitrite und die nackte Figur eines dem Bade entstiegenen Mädchens als die vollendetsten und höchsten Schöpfungen seiner Kraft anerkannt werden. Ein Schüler Gussows ist auch der Leipziger Hermann Prell (geb. 1854), der sich aber ebenso weit von seinem Lehrer entfernt hat wie Klinger. Ihm gelang es, was Cornelius und den Seinen versagt blieb, die alte Freskotechnik wirklich zu erneuern und für die koloristischen Forderungen unserer Zeit gefügig zu machen. In den die



Abb. 856. Huß auf dem Scheiterhaufen. Von K. Fr. Lessing. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmignng der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Geschichte der Baukunst schildernden Fresken im Berliner Architektenhause, in den lebensvollen Darstellungen aus der Geschichte der Stadt Hildesheim im dortigen Rathause, in den Gemälden im Treppenhause des Schlesischen Museums zu Breslau, die die geistige Kultur der antiken und der mittelalterlichen Welt veranschaulichen, und in den Wandbildern im Thronsaale des Palazzo Caffarelli, des Hauses der deutschen Botschaft in Rom, die den Wechsel der Jahreszeiten nach der Eddasage vor Augen führen, hat er gezeigt, daß er Ideales, Allegorisches und Realgeschichtliches mit gleicher Meisterschaft beherrscht und daß er für tiefe Gedanken auch einen entsprechenden Ausdruck zu finden weiß.

Nicht minder vielseitig als die deutsche Kunst hat sich auch die Kunst im deutschen Österreich, hauptsächlich in Wien, entwickelt, wo sich ebenfalls in den dreißiger und vierziger Jahren neben der akademischen Geschichtsmalerei eine Volkskunst Bahn brach, deren vornehmste und populärste Vertreter Georg Ferdinand Waldmüller (1793 bis 1865), dessen gemüt- und humorvolle Genrebilder besonders das Leben der Landleute schildern (Abb. 850), Friedrich Friedländer (1825—1899), dessen Spezialität



Abb. 857. Eifellandschaft. Von K. Fr. Lessing. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

die humoristische Darstellung des Stilllebens der österreichischen Militärinvaliden war, und der Genre- und Landschaftsmaler Friedrich Gauermann (1807 bis 1862) waren. Eine Sonderstellung nahm Karl Rahl (1812 bis 1865) ein, dessen großartige, nach der Antike gebildete Auffassung sowohl in seinen Gemälden wie in seinen dekorativen Malereien zum Ausdruck gekommen ist. Als Vorsteher einer vielbesuchten Schule, aus der Künstler wie Griepenkerl, Eisenmenger, Bitterlich und die Ungarn Than und Lotz hervorgegangen sind, hat er der neueren Malerei großen Stils in Österreich die Richtung gewiesen. Als Bildnismaler haben sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts besonders H. von Angeli (geb. 1840), der bevorzugte Maler der Fürsten und Fürstinnen Europas, und Hans Canon (1829—1885) hervorgethan, als Genremaler der geistvolle K. A. von Pettenkofen (1821—1889), dessen Feinmalerei an Meissonier erinnert, aber mehr koloristische Stimmung hat, als Schilderer venezianischen Lebens Alois Schönn, Ludwig Passini und E. Blaas, daneben der treffliche Orientmaler Karl Leopold Müller, als Landschaftsmaler Jacob Emil Schindler (1842 bis 1892) und Robert Ruß (geb. 1847). Auch die Wiener Bildhauerschule hat eine



Abb. 858. Otto III. in der Gruft Karls des Großen. Wandgemälde im Kaisersaale des Rathauses zu Aachen. Von Alfred Rethel.

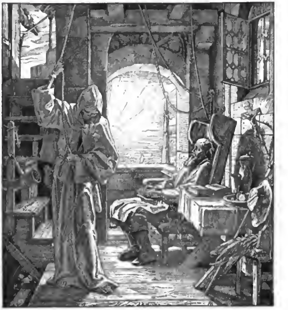


Abb. 859. Der Tod als Erlöser. Von Alfred Rethel.

große Zahl eigenartiger, glänzender Talente aufzuweisen, von denen aus früherer Zeit besonders Dominik Fernkorn (1813—1878) und Hans Gasser (1817—1868), der Schöpfer des Donauweibchens im Stadtpark, aus neuerer Zeit der hochbegabte, mit R. Begas in seiner Neigung für die Barockkunst verwandte Viktor Tilgner (1844 bis 1886), Johann Benk (geb. 1845) und Arthur Straßer (geb. 1854), der Schöpfer der kolossalen Gruppe des Antonius auf einem von Löwen gezogenen Triumphwagen vor dem Gebäude der Wiener Sezession, hervorzuheben sind.

In Ungarn hat sich erst in neuester Zeit eine lebhafte Thätigkeit in Malerei, Bildhauerkunst und Architektur entwickelt, deren Vertreter sich freilich meist in Wien, München und Paris gebildet haben, so daß die nationale Seite der ungarischen Kunst zunächst nur in der Wahl der Stoffe zu erkennen ist. Ungarns berühmtester Maler ist der in der Düsseldorfer Schule gebildete Michael Munkacsy (1846—1900), der schon 1873 seinen Wohnsitz in Paris nahm und dort bis kurz vor seinem Tode geblieben war. Seine Genrebilder aus dem ungarischen Volksleben und aus der vornehmen Pariser Gesellschaft, vor allem aber seine Geschichtsbilder großen Stils, Milton und seine Töchter (Abb. 851), Christus vor Pilatus, die Kreuzigung Christi u. a., haben jahrzehntelang das lebhafteste Interesse erregt; aber es scheint, daß diese mehr durch die koloristische Bravour glänzende, als aus der Tiefe gestaltende Kunst keine tiefen Wurzeln gefaßt hat. Im Bereiche der österreichisch-ungarischen Monarchie sind auch zwei Geschichtsmaler thätig gewesen, deren Kunst auch mehr äußerlich blendete als innerlich ergriff: der Pole Jan Matejko in Krakau (1838—1893), dessen Bilder aus der polnischen Geschichte immer auf eine Demonstration gegen das Deutschtum hinausliefen, und der in der Pariser Schule gebildete Czeche Vaslaw Brozik (1851—1901).



Abb. 860. Die Himmelfahrt Christi. Von E. v. Gebhardt. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Neben München und Berlin hat Düsseldorf lange Zeit in der deutschen Malerei eine führende

Rolle gespielt. Nachdem der Berliner Wilhelm Schadow (1789—1862), der als Maler von geringer Bedeutung war und auch einseitige religiöse Tendenzen verfolgte, an Cornelius' Stelle Direktor der Akademie geworden war und seine besten Schüler aus Berlin mitgebracht hatte, erwachte dort schnell neues Leben, so daß Düsseldorf zu einer Hauptstätte der geistigen Bewegung in Deutschland in der bildenden Kunst wie in der Litteratur wurde. Auch hier war die Entwickelung die gleiche wie in München und Berlin. Über die akademische Richtung, die durch Schadow selbst und einige die religiöse und Geschichtsmalerei pflegende Schüler von ihm vertreten war, siegte bald die volkstümliche, und die Düsseldorfer eroberten mit ihren romantischen Geschichtsbildern, mit ihren sentimentalen und humoristischen Genrebildern bald ganz Deutschland. Die Namen Carl Sohn (1805—1867), der Maler der beiden Leonoren, Theodor Hildebrandt (1804—1874), dessen hervorragendstes Bild, die „Söhne König Eduards" dem ähnlichen von Delaroche gleich geachtet wurde, Karl Friedrich Lessing (1808—1880), der sich anfangs mit seinem „trauernden Königspaar" dieser thränenseligen Düsseldorfer Romantik angeschlossen hatte, und Eduard Bendemann (1811—1889), der Schöpfer des Bildes mit den trauernden Juden an den Wassern Babylons, wurden bald in ganz Deutschland populär, und dieser Popularität geschah auch kein Abbruch, als Adolf Schrödter (1805—1875), der glänzendste Humorist der Schule, der freilich die Himmelsgabe des Humors seiner märkischen Abstammung verdankte, den „trauernden Juden" seine „trauernden Lohgerber", die betrübt ihren fortgeschwommenen Fellen nachblicken, gegenüberstellte. Das lustige Leben am Rhein hat Schrödter in seiner „Rheinweinprobe", seinem „rheinischen Wirtshause" und in den phantastischen Schilderungen vom Triumphzug des Königs Wein und seinem Hofstaat, von Maitrank, Rheinwein und Champagner und in seinem Traum von der Flasche mit sprühender Laune und mit poetischem



Abb. 861. Mühle im Mondschein. Von A. Achenbach.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 862. Mondscheinlandschaft. Von A. Achenbach.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 863. Marktplatz in Amalfi.
Von O. Achenbach.
In der Nationalgalerie zu Berlin.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 864. Bildnis der Schauspielerin Mrs. Siddons. Von Th. Lawrence.

Empfinden zugleich erfaßt, und in seinen Bildern aus der Geschichte des Don Quixote und aus dem Leben des Ritters Falstaff und seiner Gesellen hat er Typen markiger Charakteristik geschaffen, die weder durch Doré noch durch Eduard Grützner übertroffen worden sind. Auch als Meister politischer Satire hat Schrödter durch seine Illustrationen zu Detmolds „Leben und Thaten des Abgeordneten Piepmeyer" einen großen Erfolg gehabt. Der Humor ist seitdem ein Hauptkennzeichen der Düsseldorfer Genremalerei geblieben. Er hat ausgezeichnete Vertreter in Johann Peter Hasenclever (1810—1853), der sich den Kandidaten Jobs zum Helden seiner Humoresken gewählt hat und außerdem noch durch seine durch Nachbildungen weit verbreiteten Hauptwerke „Die Weinprobe" und das „Lesekabinett" (Abb. 852) nicht weniger volkstümlich als Schrödter geworden ist, in Rudolf Jordan (1810—1887), dem Schilderer des Lebens der Nordseefischer in Freud und Leid, dessen 1834 gemalter „Heiratsantrag auf Helgoland" (in der Berliner Nationalgalerie) den Namen des Malers mit einem Schlage berühmt machte, und vor allen in den beiden größten Genremalern der Düsseldorfer Schule gefunden, in Ludwig Knaus (geb. 1829) und dem Schweizer Benjamin Vautier (1829—1898), die noch früher als Defregger aus dem unermeßlich reichen Born des deutschen Volkstums, insbesondere aus dem Leben der ländlichen Bevölkerung des Schwarzwaldes und Hessen-Nassaus, geschöpft haben, freilich zu einer Zeit, als dieses Volkstum durch die städtische Kultur noch nicht verfälscht war und Trachten und Sitten noch in altertümlicher Ursprünglichkeit bestanden. Vautier ist sein Lebenlang dem Schwabenlande, insbesondere dem badischen Teile und seiner allemanischen Heimat treugeblieben, deren Natur und Bewohner er meist von der heiteren und gemütvollen Weise geschildert hat. Sein „Sonntag in Schwaben", die „erste Tanzstunde" (in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 853), das „Zweckessen", der „Abschied der Braut vom Elternhause" und die „Tanzpause auf einer Bauernhochzeit im Elsaß" (in der Dresdener Galerie) sind die Meisterwerke, mit denen er die Herzen des deutschen Volkes für sich gewonnen hat. Knaus, der seine letzte Ausbildung in Paris empfing, ist ein stärkeres und vielseitiges Talent, auch ein größerer Meister des Kolorits, der selbst den Franzosen Bewunderung abnötigte. Die Bilder, mit denen er seine ersten großen Erfolge errang, die „goldene Hochzeit" und die „Taufe", sind sogar in Paris entstanden. In die Heimat zurückgekehrt, ließ er ein Meisterwerk auf das andere folgen. Die „falschen Spieler", die „Passeier Raufer vor ihrem Seelsorger", das



Abb. 865. Fischerboote im Hafen. Von William Turner. In der Nationalgalerie zu London.

humorvollste seiner Kinderbilder: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" (in der Berliner Nationalgalerie), das „Leichenbegängnis in einem hessischen Dorfe" (Abb. 854), „Durchlaucht auf Reisen", die „Beratung Hauensteiner Bauern", das „widerspenstige Modell", die Szene aus dem Leben einer wandernden Kunstreitergesellschaft „Hinter den Kulissen" (in der Dresdener Galerie) sind die Marksteine einer Künstlerlaufbahn, die sich an äußeren Erfolgen mit denen Menzels messen kann. — Aus der älteren Generation der Düsseldorfer Genremaler sind hier noch Karl Hübner (1814—1879), der erste deutsche Künstler, der sich mit seinen Bildern (den „schlesischen Webern", dem „Jagdrecht" und der „Pfändung") an die Schilderung des sozialen Elends gewagt hat, und Jakob Becker (1810—1872) anzureihen, der sich das Leben der Landleute im Westerland zur Aufgabe künstlerischer Darstellung gewählt hatte und wenigstens mit einem Bilde, dem „vom Blitz erschlagenen Schäfer" (1844, im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M., Abb. 855) die Erinnerung an sein Schaffen bewahrt hat, dessen Schwerpunkt zuletzt in seiner Lehrthätigkeit an der Kunstschule des Städelschen Instituts in Frankfurt lag.



Abb. 866. Die Predigt des John Knox. Von D. Wilkie.

Karl Friedrich Lessing wandte sich bald von der romantischen Gefühlsseligkeit ab, indem er, Maler und Kämpfer zugleich, auf den Boden der Geschichtsmalerei trat und in den katholischen Rheinlanden mit tendenziöser Absicht seine protestantische Gesinnung auch in seiner Kunst zum Ausdruck brachte. Die religiösen Kämpfe, die damals seine Zeit bewegten, spiegelte er in Geschichtsbildern aus der Vergangenheit wieder, indem er jegliche Auflehnung von Kaisern und Ketzern gegen die römische Hierarchie mit begeistertem Pathos verherrlichte. Seine „Hussitenpredigt", sein „Huß auf dem Scheiterhaufen" (Abb. 856, in der Berliner Nationalgalerie), sein „Huß vor dem Konzil" (im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M.), die „Verbrennung der Bannbulle zu Wittenberg", die „Gefangennahme des Papstes Paschalis II. durch Kaiser Heinrich V." und „Luthers Disputation mit Eck" (in der Kunsthalle zu Karlsruhe) sind die Hauptdenkmäler dieser Richtung seiner Kunst, die bei ihrem Erscheinen eine gewaltige Erregung hüben und drüben, bei Katholiken und Protestanten hervorgerufen, mit der Zeit aber doch ihre Wirkung erheblich eingebüßt haben. Lessings dauernde Bedeutung liegt doch mehr in seinen Landschaften, die er anfangs mit Figuren und Gruppen in romantischer Auffassung belebte (Verteidigung eines Klosters im dreißigjährigen Kriege, Schützen, einen Engpaß verteidigend, Brand eines Klosters mit abziehenden Mönchen), später aber, mit seiner Zeit rüstig vorwärtsschreitend, als reine Stimmungsbilder gestaltete (Eifellandschaft von 1875 in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 857).

Die neuere Geschichtsmalerei in Düsseldorf hat sich weniger an die Romantik der alten Schule als an die kraftvolle Gestalt Alfred Rethels (1816—1829) angeschlossen, der frühzeitig eigene Wege einschlug und als Geschichtsmaler hohles Pathos ebenso glücklich vermied als flache Sentimentalität. In seinen Hauptwerken, den Kartons zu den Wand-

gemälden aus der Geschichte Karls des Großen im Kaisersaale zu Aachen, von denen er selbst nur vier ausgeführt hat (Abb. 858), den Aquarellen, die den Zug Hannibals über die Alpen mit allen seinen Schrecken schildern, und in seinen Totentanzbildern (Abb. 859) hat er eine dramatische, ans Dämonische grenzende Kraft entfaltet, die über Cornelius noch hinausgeht. Ihm geistig verwandt, aber an malerischem Können wie an Mannigfaltigkeit und Tiefe der Charakteristik noch überlegen ist Peter Janssen (geb. 1844), seit Cornelius der vierte Direktor der Düsseldorfer Akademie, der mit seinen Wandgemälden im Rathause zu Erfurt aus der Geschichte der Stadt, mit seinen herrlichen Fries- und Deckenbildern in der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, die den Verlauf des menschlichen Lebens und die „letzten Dinge" jenseits des Grabes schildern, und mit seinen Darstellungen aus der Geschichte der Stadt Marburg und ihrer Umgebung in der Aula der dortigen Universität der geschichtlichen Monumentalmalerei eine neue Bahn eröffnet, sie zu neuem Leben erweckt hat. In Arthur Kampf (geb. 1864) hat er einen begabten Nachfolger gefunden, der in Bildern aus dem Leben und der Zeit Friedrichs des Großen und aus der Zeit der Befreiungskriege dramatische Wucht der Komposition mit energischer Lebendigkeit der Charakteristik in Hinneigung zum Naturalismus verbunden hat.



Abb. 867. Die Auslegung des Gesetzes. Von E. Landseer.
(Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Eine vereinzelte Stellung in der Düsseldorfer Schule nimmt Eduard von Gebhardt (geb. 1838) ein, der sich die Erneuerung der religiösen Malerei zur Aufgabe seiner Kunst gestellt hat. Er suchte sie im Anschluß an die niederländischen und deutschen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, weil er damit der germanischen Innerlichkeit und Gemütstiefe näher zu kommen glaubte als mit dem einseitigen Schönheitskultus der Italiener. Die Kraft und Wärme seiner Charakteristik war groß genug, um die altertümelnde Seite seiner Kunst erträglich und glaubwürdig zu machen, und in seinen Hauptwerken, dem „Abendmahl" und der „Himmelfahrt Christi" (in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 860), der „Kreuzigung Christi", der „Auferweckung von Jairi Töchterlein" und den Wandgemälden im Kloster Loccum hat er eine Hoheit des Stils erreicht, die das künstlerische Ideal einer großen Gemeinde von Gläubigen in vollem Maße befriedigt hat.

Der von Lessing angeschlagene Ton hat in der Landschaftsmalerei länger nachgewirkt als in der Geschichtsmalerei. Unter seinem Einfluß standen alle Landschaftsmaler

seiner Zeit, auch der eigentliche Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie, Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863), der durch Adel der Auffassung und Kraft und Schönheit des Kolorits sehr Verdienstliches in Landschaften mit biblischer Staffage geleistet hat. Was Lessing von der Gewalt der Stimmung in der Landschaftsmalerei vorausgeahnt hatte, fand seine Ausbildung durch das geniale Brüderpaar Andreas und Oswald Achenbach. Andreas (geb. 1815) hatte durch frühzeitige Reisen die nordische Natur im Binnenlande wie am Nordseestrande kennen gelernt, und ihre Reize in idyllischer Stimmung bei Mondschein (Abb. 861 u. 862) oder in wilder Erregung, wenn Wind und Sturm mit den Wellen kämpfen und die Wolken über Land und Meer jagen, zu schildern, ist die Aufgabe eines langen Lebens gewesen, dem wir Meisterwerke von einer Größe des Stils verdanken, die bis in die neueste Zeit das Merkmal der Düsseldorfer Landschaftsmalerei geblieben ist. Oswald Achenbach (geb. 1827) hat sich, im Gegensatz zu seinem Bruder, Italien und die Schweiz zu seinem Herrschergebiet erkoren (Abb. 863), und er hat diese Herrschaft auch behauptet, obwohl seine Schüler und Nachahmer, von denen Albert Flamm der bedeutendste ist, alles aufgeboten haben, um seine Farbenpracht, seine Fähigkeit, die Staffage seiner Landschaften in lebendigen Zusammenhang mit ihrer Stimmung zu bringen, zu übertrumpfen. Die Marinemaler Hans Gude (geb. 1825), einer der zahlreichen norwegischen Maler, die in Düsseldorf malen gelernt haben, und Eugen Dücker (geb. 1841), der Tiermaler Christian Kröner (geb. 1838) schaffen in gleichem Geiste, die Schönheit und Erhabenheit der Natur mit vollkommener Wahrheit verbindend. Sie sind die Chorführer einer weitverzweigten, blühenden Schule geworden, deren Mitglieder zur Zeit noch die naturalistischen Stimmungsmaler, an denen



Abb. 868. Der Freilassungs-Befehl. Von J. E. Millais.
(Mit Genehmigung von Eyre & Spottiswoode, London.)



Abb. 869. Das Thal der Ruhe. Von J. E. Millais.
(Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft.)



Abb. 870. Die goldene Treppe. Von Burne-Jones.
(Photographie von Edward Gaswell Smith in London W. Oxford Street.)

es in Düsseldorf auch nicht fehlt, an Bedeutung übertreffen.

In den anderen Kunststädten Deutschlands, namentlich in Dresden, Weimar und Karlsruhe, wo der phantasievolle Erfinder und glänzende Kolorist Ferdinand Keller (geb. 1842) viele Schüler um sich versammelt hat, ist seit 1870 auch ein reges Kunstleben zu beobachten. Aber durch ihre Isolierung haben die in diesen Städten thätigen Künstler, unter denen sich auch einige hervorragende Bildhauer wie Robert Diez in Dresden (geb. 1844), der Meister der monumentalen Brunnenplastik, und Hermann Volz in Karlsruhe, befinden, keinen erheblichen Einfluß auf die moderne Kunstbewegung in Deutschland geübt.

3. Die Kunst in England, Belgien, Italien und den übrigen Ländern Europas.

Englands Malerei, deren Entwickelung durch die allgemeine Umwälzung zu Ende des 18. Jahrhunderts, wie wir schon früher gesehen haben, nicht unterbrochen worden ist, hat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre glänzendsten Vertreter in dem Bildnismaler Thomas Lawrence (1769–1830), der als Maler der vornehmen Welt und der geistigen Berühmtheiten seiner Zeit Gainsborough und Reynolds an äußeren Erfolgen, aber nicht an echter Begabung übertroffen hat (Abb. 864), in dem Landschaftsmaler



Abb. 871. Der Wettlauf der Stunden. Von Walter Crane.
(Nach der im Verlag von Fritz Gurlitt in Berlin erschienenen Photogravüre.)

William Turner (1775—1851), der mit einer staunenswerten Virtuosität des Pinsels auch den schwierigsten Licht- und Luftphänomenen gerecht wurde (Abb. 865), sich zuletzt aber in eine willkürliche, von der Natur abgekehrte Farbenphantastik verlor, in dem Genremaler David Wilkie (1785—1841), der mit kecker Hand in das englische und schottische Volksleben hineingriff und daraus gemütvolle und ergreifende Sittenbilder (die Pfändung, die Testamentseröffnung) gestaltete, bisweilen aber auch mit gleicher Anschaulichkeit und Lebendigkeit geschichtliche Stoffe behandelte (die Predigt des Reformators John Knox, Abb. 866) und später in dem Tiermaler Edwin Landseer (1802—1873) gesehen, der im klassischen Lande der Hetzjagden mit seinen dramatischen Kompositionen wie mit seinen bald empfindsamen, bald humorvollen Darstellungen aus dem Leben der Pferde, Affen und Hunde (Abb. 867) eine unermeßliche Popularität erlangte und diese auch bis zu seinem Tode behauptete, obwohl die englische Malerei längst Bahnen eingeschlagen hatte, die zu höheren Idealen führen sollten. Um 1849 bildete sich unter der Führung von Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), J. E. Millais (1829—1896) und F. M. Brown (1821—1893) eine Gruppe von Malern, die in ihrem Eifer, der unverfälschten Natur so nahe wie möglich zu kommen, auf die italienischen Maler des 15. Jahrhunderts, auf die, die vor Raffael lebten, zurückgriffen und in ihrem Stile, namentlich im Anschluß an Botticelli, Filippo Lippi und ähnliche Florentiner, Bilder mythologischen, allegorischen und symbolischen Inhalts malten. Während das stärkste Talent dieser Schule, Millais, nach günstigen Erfolgen auf diesem Gebiete (Abb. 869), dem Symbolismus bald den Rücken kehrte und zur realistischen Schilderung des modernen Lebens in Bildnissen und Genrebildern (Abb. 868) überging, haben die jüngeren „Präraffaeliten", insbesondere der geistvolle und feinfühlige Edward Burne-Jones (1833—1898), dessen tiefsinnige, formenschöne Schöpfungen wie der Gesang der Liebe, die sechs Schöpfungstage, der Spiegel der Venus, die vier Jahreszeiten, die goldene Treppe (Abb. 870) und die Legende vom hl. Georg trotz ihrer speziell dem englischen Geschmack angepaßten Formensprache auch in Deutschland Verständnis und sogar Bewunderung gefunden haben, und Walter Crane (geb. 1845), der sich auch als Reformator im Kunstgewerbe und in der Dekoration hervorgethan, die präraffaelitische



Abb. 872. Vorlesung aus Homer. Von L. Alma-Tadema.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)



Abb. 873. Bildnis der Miß Grant (Die Dame in Weiß). Von H. Herkomer. (Mit Bewillig. der Verlagshandlung Amsler & Ruthardt in Berlin.)

Richtung bis in die neueste Zeit fortgesetzt und eine große Schule ins Leben gerufen (Abb. 871).

Neben ihnen haben sich besonders die Akademiker Frederick Leighton, Philipp Calderon und Edward Poynter in der Geschichtsmalerei, Ouleß, Richmond, Guthrie und Lavery in der Bildnismalerei, Boughton und Orchardson im Genre ausgezeichnet. Auf dem Kontinent haben aber nicht sie, sondern zwei in London thätige Ausländer den Ruhm der englischen Malerei begründet, der Holländer Lourens Alma-Tadema (geb. 1836), der Schilderer englischer Männer-, Frauen- und Mädchenschönheit im Spiegel altgriechischen und altrömischen Lebens, das er mit täuschender Realität in der Wiedergabe alles Stofflichen zu schildern weiß (Abb. 872), und der Bayer Hubert Herkomer (geb. 1849), der gleich Hervorragendes als Bildnis- wie als Genremaler leistet. Sein Bildnis der Miß Grant, das einen Triumphzug durch die Welt gemacht (Abb. 873), hat eine Popularität erlangt, wie sie keinem zweiten Werke der Porträtmalerei in neuerer Zeit beschieden gewesen, und doch hat er eine größere Kraft und Tiefe der Charakteristik in einigen männlichen Bildnissen erreicht, und aus seinen Genrebildern, wie z. B. dem „Gottesdienst der Invaliden in Chelsea" spricht eine gleiche Energie und Wahrheit der Charakteristik bei vollster plastischer Farbenwirkung.

Von großem Einfluß auf die gesamte europäische Malerei, insbesondere der Deutschlands ist die Entwickelung der Malerei in Belgien gewesen, wo bald nach der Unabhängigkeitserklärung Belgiens Gustav Wappers (1803 bis 1874) durch engen Anschluß an die ruhmvolle Überlieferung des Landes, an Rubens und van Dyck, eine neue Richtung der Malerei begründete.



Abb. 874. Szene aus der belgischen Revolution von 1830. Von G. Wappers. Im kgl. Museum zu Brüssel.

Seine zahlreichen Geschichtsbilder, unter denen eine Szene aus den Brüsseler Septembertagen von 1830 ein zeitgenössisches Ereignis in wahrhaft großem Stile schildert (Abb. 874), waren sämtlich der Geschichte seines Vaterlandes entnommen. In seine Fußstapfen traten Eduard de Bièfve (1809—1882), Louis Gallait (1812 bis 1887) und Nicaise de Keyser (1813—1887), von denen die beiden ersteren durch zwei ihrer Hauptwerke eine förmliche Revolution in der europäischen Malerei hervorriefen. Der „Kompromiß der niederländischen Edlen von 1566“ von de Bièfve (Abb. 875) und die „Thronentsagung Karls V.“ von Gallait wurden, das erste Ereignis dieser Art, auf die Wanderschaft nach den Hauptstädten Europas geschickt und erregten überall durch den ungewöhnlichen Glanz des Kolorits einen Sturm der Begeisterung. Im wesentlichen an Rubens schloß sich auch der phantastische Antoine Wiertz (1806 bis 1865) an, der teils jenen an dramatischer Kraft der Komposition zu überbieten, teils



Abb. 875. Der Kompromiß der Edlen im Jahre 1566. Von E. de Bièfve.

Übersinnliches und Mystisches wie z. B. die letzten Gedanken eines Verbrechers während seiner Hinrichtung zu versinnlichen suchte. Eine nationale Richtung vertrat auch Henri Leys (1815—1869), der anfangs im Stile von Rembrandt, Ostade und van Dyck Stoffe aus der Geschichte seines Vaterlandes behandelte, sich später aber an die Niederländer des 16. Jahrhunderts, besonders an Quentin Massys anschloß, in dessen Art er auch das umfangreichste Werk seines Lebens, die Wandgemälde aus der Geschichte der Stadt im großen Saale des Stadthauses zu Antwerpen, ausführte (Abb. 877). Diese nationale Richtung führt auch in der neuesten belgischen Malerei noch ein kräftiges Leben, freilich hart bedrängt durch einen von Frankreich eingeführten Naturalismus, der in Belgien übrigens gesunder und robuster auftritt als in den übrigen von dem französischen Naturalismus beherrschten Ländern.

Eine glänzende Entwickelung hat auch die belgische Bildhauerkunst seit dem Ende der vierziger Jahre durchgemacht, anfangs besonders in der Gestaltung von Denkmälern, von denen das Reiterstandbild des Herzogs Gottfried von Bouillon von Eugène Simonis

(Abb. 876) und das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn (Abb. 878) von August Fraikin (1819—1893), beide in Brüssel, die bedeutendsten, durch Schwung der Darstellung und Adel der Formenbehandlung ausgezeichnetsten sind. Später trat auch in der Bildhauerkunst ein energischer, bis zur Kühnheit und Leidenschaftlichkeit gesteigerter Naturalismus, aber immer verbunden mit einer gewissen Vornehmheit der Auffassung in den Vordergrund. Seine Hauptvertreter, Paul de Vigne, Charles van der Stappen, einer der Erneuerer der antiken Goldelfenbeinplastik in Belgien (Abb. 879), Julian Dillens und Lambeaux, haben sich auf allen Gebieten der Plastik, in Denkmälern, Porträtbüsten, mythologischen und genrehaften Darstellungen bewährt und haben auch die schwierigsten Aufgaben mit glänzender Virtuosität gelöst. Auf die Spitze getrieben wurde dieser Naturalismus durch den in neuerer Zeit hochgepriesenen Constantin Meunier (geb. 1831), der sich die Schilderung des traurigen, entbehrungsvollen Daseins der Arbeiter in Kohlengruben und Eisengießereien zur Aufgabe seiner Kunst gemacht hat.



Abb. 876. Denkmal Gottfrieds von Bouillon in Brüssel. Von E. Simonis.

Ganz und gar von der Überlieferung ihres Landes hat sich die Mehrzahl der holländischen Maler entfernt, unter denen Josef Israels (geb. 1824), der ebenfalls mit Vorliebe die Schattenseiten des menschlichen Lebens in Trübsal, Not und Entbehrung in naturalistischem Stile schildert, und der kraftvolle Marinemaler H. W. Mesdag im Auslande am bekanntesten geworden sind, und dieselbe Erscheinung ist in Italien und Spanien zu beobachten. In Italien schien wenigstens die Plastik noch an der klassischen Überlieferung festhalten zu wollen, seitdem sie Antonio Canova (1757—1822) durch Anschluß an die Formenschönheit der Antike aus tiefem Verfall geweckt hatte. Er war aber auch wie Thorwaldsen ein einseitig formales Talent, dem das Kraftvolle, das Männliche weniger günstig lag als die Darstellung jugendlicher, besonders weiblicher Schönheit. In diesem begrenzten Kreise hat er aber einige Werke von hoher Vollendung geschaffen, unter denen besonders seine Hebe (in der Berliner Nationalgalerie, Abb. 880) und seine anmutvolle Gruppe des die Psyche umarmenden Amor (Abb. 881) seinen Namen im Gedächtnis der Nachwelt erhalten haben. Seine Schüler und Nachahmer gerieten bald wieder in eine flache, seelenlose Manieriertheit, aus der erst Giovanni Dupré (1817—1882), der Schöpfer einer ergreifenden Pietà in Siena und des Cavourdenkmals in Turin, die italienische Plastik wieder zu einem eifrigen Naturstudium und damit auch zu einer tieferen Erfassung des Seelischen führte. Doch behielt auch diese Richtung, zu deren Hauptvertretern noch Pio Fedi (1815—1892), der Schöpfer der Gruppe des Raubes der



Abb. 877. Margarete von Parma übergiebt die Schlüssel der Stadt dem Bürgermeister von Antwerpen. Wandgemälde von H. Leys im Rathause zu Antwerpen.

Polyxena in der Loggia dei Lanzi zu Florenz gehört, nicht lange die Herrschaft, da ein lebensvoller, nach unmittelbarer Wiedergabe der Wirklichkeit strebender Realismus die Oberhand gewann, der besonders in technischer Virtuosität zu glänzen suchte und damit auch eine Zeit lang ganz Europa blendete. Monteverde, Barzaghi, Biondi, Marsili, d'Orsi, Barbella und Calvi sind die hervorragendsten dieser Realisten, denen die Marmortechnik ebenso geläufig ist wie die Modellierung für den Bronzeguß, und in gleichem Geiste sind einige spanische Bildhauer in Rom thätig, in erster Linie der erfindungsreiche Mariano Benlliure y Gil. Dieser Realismus steht der Genreplastik gut, er eignet sich aber nicht für die monumentale Plastik, was man an den zahlreichen Denkmälern sehen kann, mit denen die italienischen Bildhauer seit 1870 ganz Italien überfüllt haben. Bei diesen Victor Emanuel-, Cavour- und Garibaldidenkmälern treten malerische Neigungen und bizarre Launen bisweilen so stark in den Vordergrund, daß der monumentale Ernst dahinter völlig zurücktritt.



Abb. 878. Denkmal der Grafen Egmont und Hoorn in Brüssel. Von A. Fraikin.

Die italienische Malerei ist, nachdem sie lange Zeit in einem leeren akademischen Stile in der Art Davids befangen gewesen war, denselben Weg gegangen wie die Plastik. Von Erinnerungen an die große Vergangenheit ist so wenig zu spüren, daß das Verlangen der italienischen Maler, daß man sie mit dem Maßstabe der klassischen Zeit nicht messen möge, unverkennbar ist. Nur das Genrebild und die Landschaft werden gepflegt; bei ersterem wird höchstens in das 18. Jahrhundert zurückgegriffen, der farbenreichen und koketten Kostüme wegen, die der Virtuosität



Abb. 879. Die geheimnisvolle Sphinx.
Goldelfenbild von Charles van der Stappen.

des Pinsels Gelegenheit geben, alle ihre Künste spielen zu lassen. Diese Art von Kostümmalerei, die in der Feinheit der Ausführung den Kleinmalereien eines Meissonier folgt, diese aber an Geist und Witz noch übertrifft, ist zuerst von dem Spanier Mariano Fortuny (1839 bis 1874) ausgebildet worden, der damit der Begründer der modernen spanischen und italienischen Genremalerei wurde, die derselben Wurzel entsprossen sind. Fortuny hat sowohl Genrebilder aus dem Leben des 18. Jahrhunderts wie z. B. die Hochzeit in der Vicaria und eine Gesellschaft von Kunstfreunden, die ein nacktes weibliches Modell bewundern, als auch Bilder aus dem modernen Orient, aus Marokko und Spanien gemalt, und damit hat er seiner ganzen Gefolgschaft auch in stofflicher Beziehung die Richtung gegeben. Von seinen spanischen Nachfolgern sind besonders Francisco de Pradilla, der ihn in Kleinmalereien durch die Feinheit und Schärfe seiner Charakteristik und durch die Fülle der auf einen kleinen Raum zusammengedrängten, winzigen Figuren noch übertrifft, der phantastisch angelegte Benlliure y Gil, der neben Genrebildern aus dem Volksleben auch Hexenspuk und Visionen wie z. B. die Erscheinung der Geister der ermordeten Christen im Kolosseum gemalt hat, José Villegas, Gallegos, Viniegra y Lasso, Jimenez y Aranda und Melida hervorzuheben. Eine Spezialität dieser Maler ist die Schilderung des prunkvollen Innern spanischer Kathedralen mit kirchlichen Festen aus der Gegenwart wie aus dem 18. Jahrhundert, wobei in der Nachbildung von Marmor, Bronze, Edelmetall, von kostbaren Stoffen und Spitzen das Erstaunlichste an Naturwahrheit geleistet wird. Eine zweite Spezialität ist die Darstellung von meist ergreifenden oder gar auf starke Sensation berechneten Szenen aus dem Leben der Stierkämpfer, ihrer Frauen und Geliebten. Mehrere dieser Maler, besonders Pradilla, der Schöpfer des herrlichen Geschichtsbildes, das die Über-



Abb. 880. Hebe. Von A. Canova.
In der Nationalgalerie zu Berlin.

gabe von Granada an Ferdinand und Isabella darstellt, und Villegas, der besonders Bilder aus der venezianischen Geschichte malt, ferner Alvarez, der Schöpfer des Thrones Philipps II. beim Escorial, in der Berliner Nationalgalerie, Moreno und Casado haben sich auch als Geschichtsmaler großen Stils bewährt. Unter den spanischen Landschaftsmalern ist der in Rom lebende Enrique Serra durch seine stimmungskräftigen, mit wunderbarem Schmelz des Kolorits gemalten Bilder aus den verlassenen Sumpfgegenden der Campagna in Deutschland am bekanntesten geworden.



Abb. 881. Amor und Psyche. Von A. Canova. Im Louvre zu Paris.

Von den Italienern ist Francesco Paolo Michetti durch seine von höchster Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik erfüllten und mit glänzendem Kolorit ausgestatteten Bilder aus dem Leben der Landbevölkerung in den Abruzzen, von denen das schönste, das Corpus-Domini-Fest, sich im Besitze des deutschen Kaisers befindet, Fortuny gleichgekommen. Als Landschaftsmaler aber steht er sogar durch die Kraft und Mannigfaltigkeit seiner Stimmung ziemlich vereinzelt da; denn die meisten italienischen Landschaftsmaler, wie z. B. der Neapolitaner Carlo Brancaccio, achten das Element der Stimmung gering, weil sie nur auf die möglichst treue



Abb. 882. Im Schloßpark. Von F. Andreotti.
(Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl, Munich.)



Abb 883. Die Mutter. Von A. Corelli.
(Copyright 1895 by Photographische Gesellschaft, Berlin.)

Wiedergabe des südlichen Sonnenlichts mit seinen grellen, blendenden Wirkungen ausgehen. Unter den Genremalern, die die Kostümmalerei pflegen, haben sich besonders Giacomo Favretto (1849 bis 1887), der geniale Schilderer altvenezianischen Lebens, Francesco Vinea und Andreotti (Abb. 882) hervorgethan, während in der Darstellung modernen Volkslebens in Ernst und Humor Luigi Nono, Agosto Corelli, der Schöpfer des in Deutschland populär gewordenen Bildes „Arme Maria!" und anderer nicht minder wirksamer Bilder (Abb. 883), Pio Joris, Irolli (Abb. 884) und der koloristisch hochbegabte Dall'Oca Bianca, der Schilderer des lustigen Treibens auf den Straßen und Plätzen von Venedig und Verona (Abb. 885) das Höchste geleistet haben. Eine abgesonderte Stellung hat der aus Arco stammende Giovanni Segantini (1858—1899) eingenommen, der ähnlich wie Millet das arbeitsame Leben der einsam auf ihren hochgelegenen Gehöften hausenden Gebirgsbauern mit rücksichtsloser Wahrheit und in einer koloristischen Behandlung gemalt hat, die durch pastose Mache vollkommen plastisch zu wirken sucht, aber gerade dadurch jede poetische Stimmung zerstört.

Auch die Kunst in Dänemark, Schweden und Norwegen und in Rußland hat einen Gang der Entwickelung durchgemacht, der sich in neuester Zeit von den von Paris und anderen Kunstzentren diktierten Gesetzen unabhängig zu machen und wenigstens stofflich einen nationalen Charakter hervorzukehren suchte, der bisweilen sogar mit tendenziöser Schärfe, gegen andere Nationen geradezu herausfordernd, auftrat. Im einzelnen ist diese Kunstbewegung, die erst in ihren Anfängen begriffen ist, für die Leser eines besonders auf Deutschland berechneten Handbuchs der Kunstgeschichte nicht besonders interessant. Aus dieser Beobachtung sollten wir Deutschen aber die Lehre ziehen, auch unser Nationalitätsbewußtsein stärker hervorzukehren als es in der neuesten Zeit geschieht. In den Zeiten, als Deutschland am ärgsten zerrüttet war, als sich kein einheitliches, alle deutschen Stämme umfassendes Staatengebilde gestalten wollte, in der Zeit der hohenstaufischen Kaiser, im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat die deutsche Kunst am herrlichsten geblüht, hat sie ungeachtet aller Aneignung fremder Kunstkeime die eigenartigsten Früchte getragen, und selbst in den Zeiten der vollkommensten Apathie des politischen Bewußtseins, in dem halben Jahrhundert nach der Beendigung der Befreiungskriege, hat sie die köstliche Blüte



Abb. 884. Schlechter Tausch.
Von V. Irolli.



Abb. 885. Die Neugierigen. Von Dall'Oca Bianca.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

der spezifisch deutschen, einzig in der Welt dastehenden Genremalerei getrieben. Seitdem aber das Deutsche Reich in nie geahnter Herrlichkeit wieder auferstanden, seitdem es an erster, gebietender Stelle im Chor der Nationen steht, ist ein Aufschwung der Kunst einer der vielen sehnlichen Wünsche, die der Erfüllung im neuen Reiche harren. Wohl fehlt es nicht an triebkräftigen Ansätzen, an verheißungsvollen Keimen; aber ein blinder, in der Vergötterung des Fremdländischen befangener Eifer predigt mit unversieglicher Beredsamkeit die Aufgabe des Nationalen zu Gunsten einer internationalen Kunstsprache. Diesen Irrtum zu bekämpfen, sollte die Pflicht aller redlich denkenden Männer sein, die die Lehren der Kunstgeschichte zu beherzigen verstehen, Lehren, die auch dieses Buch in den Vordergrund seiner Darstellung gerückt hat, und mit voller Energie sollten wir, statt Fremdes nachzuahmen, unsere nationalen Güter verteidigen, eingedenk des goldenen Wortes, das unser größter Dichter am Ende seines deutschen Epos „Hermann und Dorothea“ seinen Helden im Hinblick auf das glücklich Errungene sprechen läßt:

„Dies ist unser! So laß uns sagen und so es behaupten!“

Register.

Abakus 46.
Absalom, Grab des Abb. 33.
Absiden 99.
Absis s. Apsis.
Abu Simbel, Felsentempel 25; Abb. 22.
Achenbach, Andreas 619.
— — Mühle im Mondschein Abb. 615.
— — Mondscheinlandschaft Abb. 615.
— Oswald 619.
— — Marktplatz in Amalfi Abb. 615.
Adam, Albrecht 595.
— Franz 595.
Adler (flaches Giebeldach) 46.
Adschunta, Groltentempel Abb. 38.
Aertsen, Pieter 418.
Aelst, Willem van 518.
Ageladas 56, 60, 65.
Agesandros 82, 83.
Ägina, Tempel zu, Statuen aus der Mittelgruppe Abb. 58.
Ägineten 57.
Agnolo, Andrea d' 350.
Agorakritos 63.
Agrippina, die Ältere Abb. 121.
Akanthusblätter 49.
Akropolis zu Athen Einschaltbild 48, 49.
— weibliche Statue von der Abb. 55.
Akroterien 46.
Ala 108.
Albani, Francesco 439.
Alberti, Leon Battista 261.
Aldegrever, Heinrich 394.
Alessi, Galeazzo 380.
Alexander der Große Abb. 87.
Alexander-Sarkophag, sog. 77; Abb. 90.
Alexanderschlacht in Neapel 89.
Alexandros 83.
Alhambra 160; Abb. 154, 155, 160.
Alkamenes 63.
Allegri, Antonio 351.
Allori, Christofano 443.
— — Judith mit dem Haupte des Holofernes Abb. 446.
Alma-Tadema, Lourens 622.
— — Vorlesung aus Homer Abb. 621.
Altarbau des Zeus zu Pergamon Abb. 52.
Altdorfer, Albrecht 394.
— — Landschaft mit dem heiligen Georg Abb. 395.
Altichiero da Zevio 256.
Alvarez 627.
Amanati 376.
Amazone, getötete Abb. 96.
— verwundete 67; Abb. 68.
Amazonenfries des Mausoleums zu Halikarnaß Abb. 71.
Amberger, Christoph 405.
— — Bildnis des Ulrich Sulezer Abb. 405.
Amen-Em-Het III. König Abb. 10.
Amerighi, Michelangelo 440.
Amontempel in Karnak 23.
— in Theben 22.
Amphiprostylos 45; Abb. 43.
Amphitheater 105.
Amphora aus Ruvo Abb. 105.
Amrit, Grabmal Abb. 32.
Amsterdam, das Rathaus in Abb. 470.
Andreotti, F., 628.
— im Schloßpark Abb. 627.
Angeli, H. v. 613.
Angelieo, Fra s. Fiesole.
Antenor 57.
Antentempel 44; Abb. 43.
— doppelter Abb. 43.
Anthemios von Tralles 146.
Antigna, Alexander 549.
Antinoos Abb. 123.
Antwerpen, die Kathedrale zu Abb. 232.
Apelles 88.
Aphrodile von Knidos Abb. 76.
Aphroditekopf des Lord Leaconfield Abb. 76.
Apoll von Belvedere Abb. 73.
Apollo von Tenea sog. 55; Abb. 53.
Apollon Sauroktonos Abb. 74.
Apollonios 82.
Apollotempel in Milet 49.
— in Phigalia 68.
Apoxyomenos 76; Abb. 84.
Apsis 102, 137.
Arabeske 156.
Architrav 46.
Archivolte 154.
Ares Ludovisi Abb. 70.
Ariadne, schlafende Abb. 103.
Aristeas 119.
Aristion, Grabstele des Abb. 57.
Aristokles 57.
Arkaden 138.
Arnold, Meister 225.
— von Westfalen, Meister 229.
Artemis auf der Jagd Abb. 56.
Artemistempel in Ephesus 43, 49.
Assurnasirabel, König, auf der Jagd Abb. 25.
Athena, Marmorstatue der Abb. 61.
— (Lemnia) Abb. 61.
— Lemnos 60.
— Parthenos 60.
Athenatempel zu Priene 47, 49.
Athenodoros 82.
Atrium 108, 137.
Augustus, Statue des Abb. 120.
Avanzi, Jacopo d' 256.
Azulejos 161.

Backsteinbau 189.
Backsteinkirche 227.
Bäder des Diokletian Abb. 112.
Bähr, Georg 527.
— die Frauenkirche in Dresden Abb. 531.
Baisch, Herrmann 601.
Bakhuisen, Ludolf 516.

Bakhuisen, Ansicht von Amsterdam Abb. 516.
Baldovinetti, Alesso 282.
Baldung, Hans 395.
Balen, Hendrik van 480.
Ballu 562.
Bambaja, Agostino 274.
Bamberg, Dom Abb. 186.
Bandel, Ernst 604.
Bandinelli, Baccio 336.
Baptisterium zu Florenz Abb. 193.
— — Erzthür Abb. 266.
— — Relief Abb. 267.
Barbarelli, Giorgione 356.
Barbari, Jacopo de' 385.
— — Stillleben Abb. 383.
Barbello 625.
Barbieri, Francesco 439.
Baroccio, Federigo 374.
Barock, bürgerliches 521.
Barockkunst 259.
Barrias, Ernest Louis 567.
— — der Schwur des Spartakus Abb. 567.
Bartolommeo, Fra 340.
— — der auferstandene Christus mit vier Heiligen Abb. 341.
Barye, Antoine Louis 564.
Barzaghi 625.
Basaiti, Marco 296.
Basilika 102.
— die, zu Vicenza Abb. 377.
Basiliken 137.
Bastien-Lepage, Jules 555.
Batoni, Pompeo 445.
— — die büßende Magdalena Abb. 448.
Baudry, Paul 550.
Bauerndreughel 418.
Baumbach, Max 576.
Bauwerk zu Ehren des König Murghab Abb. 27.
Bazzi, Giovanni Antonio de' 351.
Becher mit Totengerippen Abb. 91.
Becker, Jakob 617.
— — der vom Blitz erschlagene Schäfer Abb. 611.
Beer, Georg 413.
Begarelli, Antonio 338.
Begas, Karl 606.
— R. 540.
— Reinhold 576.
— — das Bismarckdenkmal vor dem Reichstagsgebäude in Berlin Abb. 582.
— — der Neptunsbrunnen in Berlin Abb. 579.
— — das Schillerdenkmal in Berlin Abb. 578.
Beham, Barthel 393.
— — Madonna am Fenster Abb. 394.
— — Hans Sebald 392.
— — die Dorfhochzeit Abb. 394.
Beham, Barthel, der Fahnenträger und der Tambour Abb. 395.
Bellangé, Hippolyte 547.
Bellini, Gentile 293.
— Giovanni 294, 354.
— — Maria mit dem Kinde und den Heiligen Magdalena und Katharina Abb. 294.
— — thronende Madonna mit Heiligen Abb. 295.
— — Madonna mit Heiligen Abb. 296.
— Jacopo 293.
Bellotto, Bernardo 445.
Bendemann, E. 540.
Benk, Johann 614. 615.
Benlliure y Gil, Mariano 625, 626.
Bentheim, Lüder von 413.
Berchem, Nicolas 520.
— — Landschaft mit antiken Ruinen Abb. 521.
Berckheyde, Job 516.
Bernini, Lorenzo 334, 430.
— — Apollo und Daphne Abb. 433.
— — Grabmal des Papstes Urban VIII. Abb. 433.
— — Kirche in Rom Abb. 432.
Bernward, Bischof von Hildesheim 174, 202.
Berthold, Meister 308.
Besnard, Paul Albert 550.
Beuckelaer, Joachim 418.
Beyer, August 227.
Bianco, Bartolommeo 381.
— — Treppenhaus und Hof der Universität in Genua Abb. 380.
Biéfve, Eduard de 623.
— — der Kompromiß der Edlen im Jahre 1566 Abb. 623.
Bilderkapitäl, romanisches Abb. 179, 180.
Biondi 625.
Bischofsstuhl des Maximinian zu Ravenna 145.
Bitterlich 613.
Bloos 613.
Bläser, Gustav 575.
Bleibtreu, Georg 608, 609.
Blendarkaden 176.
Bles, Henri 419.
Blois, Schloß Abb. 422.
Böblingen, Mathias 226.
Böcklin, Arnold 540, 602.
— — im Spiel der Wellen Abb. 598.
— — die Toteninsel Abb. 598.
— — die Villa am Meer Abb. 597.
Bodt, Jean de 524.
— — und J. A. Nering, das Zeughaus in Berlin Abb. 525.
Bol, Ferdinand 509.
Bologna, Giovanni da 336, 415.
— der Raub der Sabinerinnen Abb. 337.
Boltraffio, Giovanni Antonio 326.
Bondone, Giotto di 247, 248.
Bonheur, Rosa 558.
Bonifacio 368.
Bonington 556.
Bonnat, Léon 551.
— — Thiers Abb. 554.
Bontemps, Pierre 425.
Bonvicino, Alessandro 373.
Bordesholmer Altar im Dom zu Schleswig, Klage um den Leichnam Christi Abb. 320.
Bordone, Paris 367.
— — Bildnis einer Venezianerin Abb. 369.
— — der Fischer überbringt dem Dogen den Ring Abb. 369.
— — der heilige Georg, den Drachen tötend Abb. 370.
Borgognone, Ambrogio 296.
Borromini, Francesco 433.
Bosch, Hieronymus 421.
Bosio, François 563.
Both, Jan 520.
— — italienische Herbstlandschaft Abb. 522.
Botticelli, Sandro 279.
— — die Ausgestoßene Abb. 282.
— — der Frühling Abb. 281.
— — Madonna mit Engeln Abb. 282.
Boucher, François 457.
— — Venus in der Schmiede des Vulkan Abb. 461.
Boudin 560.
Boughton 622.
Bouguereau, William Adolph 550.
— — die Geburt der Venus Abb. 552.
— — die Madonna als Trösterin Abb. 553.
Boulanger, Gustav 549.
Boulogne, Jean 336.
Boumann, Johannes 525.
Bourdois 563.
— und Davioud, der Trocaderopalast in Paris Abb. 561.
Boys von Glasgow 560.
Bracht, Eugen 609.
Bramante, Donato 264, 333, 342.
— Tempelchen Abb. 334.
Brancaccio, Carlo 627.
Brandt, Joseph 600.
Braunschweig, Rathaus Abb. 230.
Breling, Heinrich 600.
Brescia 373.
Breton, Jules 557.

Breughel, Jan 419, 480, 487, 488.
— Pieter, der Ältere 418, 480.
— — Kirmeß mit tanzenden Bauern Abb. 418.
— Pieter, der Jüngere 421.
Brougniart 562.
Bronzedreifuß Abb. 128.
Bronzethüren am Dom zu Hildesheim Abb. 202.
Bronzino, Angelo 374.
Brosse, Salomon de 425.
Brouwer, Adriaen 489, 493.
— — Schlägerei im Wirtshause Abb. 485.
Brown, F. M. 621.
Brozik, Vaclaw 614.
Bruchsal, Festsaal des Schlosses Abb. 523.
Brückenturm, Altstädter, zu Prag Abb. 230.
Brueghel, Jan (Breughel) 487
Brüggemann, Hans 319.
— — Eva Abb. 321.
Brunelleschi, Filippo 258, 260.
Brunellesco 233.
Brunnen, der schöne, Nürnberg Abb. 227.
Brüssel, das Stadthaus Abb. 233.
Brütt, Adolf 576.
Bruyn, Bartholomäus 410.
Bryaxis 70.
Buleuterion 51.
Bündelpfeiler 215.
Buonorotti s. Michelangelo.
Burckmair, Hans 404.
— — Christus am Kreuz Abb. 404.
Burgmauer in Tiryns, Galerie Abb. 39.
Burgos, Kathedrale Abb. 237.
Bürkel, Heinrich 595.
Bürklein, Friedrich 584.
Burne-Jones, Edward 621.
— — die goldene Treppe Abb. 620.

Cabanel, Alexander 553.
Cà Doro zu Venedig Abb. 237.
Cagliari, Paolo 368.
Caïn, Auguste 564.
Calderon, Philipp 622.
Calixtuskatakomben Abb. 134, 136, 137.
Callot, Jacques 463.
Calvi 625.
Cambio, Arnolfo di 233.
Cameo Gonzaga 127.
Camera della Segnatura 342.
Camillus Abb. 119.
Campanile 195.
Campen, Jakob van 468.
Canale, Antonio 444.
Canaletto 444.
Candido, Peter 414.
— — der Wittelsbacher Brunnen in der Residenz München Abb. 417.
Cano, Alonso 454.
Canon, Hans 613.
Canova, Antonio 624.
— — Amor und Psyche Abb. 627.
— — Hebe Abb. 626.
Capella Pazzi zu Florenz Abb. 258.
Capelle, Jan van de 516.
Caracallathermen 103.
Caravaggio 440, 519.
— die Grablegung Christi Abb. 444.
— der Lautenspieler Abb. 444.
Carpaccio, Vittore 296.
Carpeaux, Jean Baptiste 563.
— — der Tanz Abb. 563.
Carracci, Agostino 436.
— — die Entführung der Galatea durch Polyphem Abb. 438.
— Annibale 436.
— — „Herr, wohin gehst Du?" Abb. 439.
— Lodovico 436.
Carriera, Rosalba 460.
Carrière-Belleuse, Albert Ernst 566.
Carstens, Asmus Jacob 568.
— — die Griechenfürsten im Zelte des Achill Abb. 569.
Casado 627.
Cavazzola 296.
Cella 44, 108.
— amphiprostyle Abb. 43.
Cellini, Benvenuto 337.
— — Perseus mit dem Medusenhaupt Abb. 339.
Centralbau 141.
Certosa bei Pavia Abb. 263.
Chalgrin 562.
Cham 561.
Chambers, William 534.
Chambord, Schloß Abb. 423.
Chapu, Henri 565.
— — Jeanne d'Arc Abb. 566.
Chardin, Jean Baptiste Simeon 459.
— eine Köchin Abb. 462.
Chares 81.
Charlet, Nicolaus Toussaint 547.
Chaudet, Denis Antoine 563.
Cheopspyramide mit Sphinx bei Gise Abb. 15.
Chiaveri, Gaetano 527.
Chimäre 94.
Chodowiecki, Daniel 529.
— — Friedrich der Große Abb. 532.
— — Illustrationen zu Lessings Minna von Barnhelm Abb. 532.
— — Chodowiecki malt seine Mutter Abb. 533.
Chorumgang 217.
Christus, Petrus 301.
Christus als guter Hirt Abb. 138.
Cimabue, Giovanni 247.
Cinquecento 259.
Cione, Andrea di 256.
Cista, ficoronische 95.
Cisten 95.
Claesz, Pieter 518.
Claude Lorrain, d. holländ. 516.
Clouet, François 426.
— Jehan 426.
Codde, Pieter 496.
— — Vorbereitung zum Karneval Abb. 492.
Cogniet, Léon 551.
— — Tintoretto seine Tochter auf dem Totenbette malend Abb. 553.
Colins, Alexander 413.
Conegliano, Cima da 296.
Constable 556.
Constant, Benjamin 553.
Coques, Gonzales 491.
Coreggio 351.
— Christi Himmelfahrt Abb. 353.
— Danaë Abb. 355.
— die Himmelfahrt der Maria Abb. 354.
— die Madonna des heiligen Franciscus Abb. 352.
— die Madonna mit dem heiligen Georg Abb. 352.
— die heilige Nacht Abb. 351.
Corelli, Agosto 628.
— — die Mutter Abb. 628.
Cormon, Fernand 553.
Cornelius, Peter 540, 588, 605.
— — Ares und Aphrodite im Kampfe vor Troja verwundet Abb. 585.
— — die apokalyptischen Reiter Abb. 586.
— — der Traum des Agamemnon Abb. 584.
Corot, Camille 545, 556.
Cosimo, Piero di 284, 350.
Cosmaten 198.
Costa, Lorenzo 291.
Coucy, Robert de 220.
Courbet, Gustav 558.
— — das Begräbnis in Ornans Abb. 559.
Couture, Thomas 549
— — die Römer der Verfallzeit Abb. 550.
Coysevox, Antoine 466.
Cranach, Lucas, der Ältere 405.
— — Christus an der Säule Abb. 409.
— — Christus segnet die Kinder Abb. 411.
— — Kardinal Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus Abb. 411.
— — der Ältere, Markgraf Georg von Brandenburg Abb. 410.

Cranach, Lucas, Dr. Martin Luthers Vater Abb. 409.
— — Margarete Luther, Dr. Martin Luthers Vater Abb. 410.
— — Maria mit dem Jesuskinde Abb. 408.
— — die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten Abb. 406.
— — Selbstporträt Abb. 407.
— — Setbstmord der Lucretia Abb. 406.
— — der Jüngere 406.
Crane, Walter 621.
— — der Wettlauf der Stunden Abb. 621.
Crayer, Jasper de 486.
Credi, Lorenzo di 284.
— — Bildnis des Andrea del Verrocchio Abb. 284.
Crivelli, Carlo 293.
Cronaca, Simone 262.
Cuvillié, François 521.
Cuyp, Aelbert 516.
— — Aufbruch zur Jagd Abb. 517.
Cylindergemmen 124.
Cypern 33.

Dachreiter 176.
Daidalos 55.
Dall' Oca Bianca 628.
— — die Neugierigen Abb. 628.
Datou, Jules 563.
— — der Triumph der Republik Abb. 564.
Dannecker, Johann Heinrich 573.
— — Ariadne auf dem Panther Abb. 572.
Danzig, Marienkirche Abb. 228.
Daschur 19.
Daubigny, Charles 560.
Daumier 561.
David d'Angers, Pierre Jean 563, 565.
— — — das Giebelfeld am Pantheon in Paris Abb. 566.
— Gerard 305.
— Jacques Louis 541.
— — Madame Récamier Abb. 540.
— — der Schwur der Horatier Abb. 539.
Davioud 563.
— und Bourdais, der Trocaderopalast in Paris Abb 561.
Debret 562.
Decamps, Gabriel Alexander 545.
Deckenmalerei aus den Katakomben der heiligen Lucina Abb. 135.
Defregger, Franz 597, 616.
— — das letzte Aufgebot Abb. 594.
Deglane 563.
Deinokrates 49.
Delacroix, Eugen 543.
— — die Barke des Dante Abb. 544.
Delaroche, Paul 546.
— — die Söhne Eduards im Tower Abb. 546.
Demmter, Adolf 582.
Denderah, Tempel Abb. 21.
Denkmal des Lysikrates Abb. 49.
Denner, Balthasar 528.
— — Bildnis einer alten Dame Abb. 531.
Denzinger 227.
Deperthes 562.
Detaille, Eduard 552.
Deutsch, Manuel 403.
Diadumenos nach Phidas Abb. 62.
— nach Polyklet Abb. 67.
Diaz, Narcisse Virgile 545.
Dienste 216.
Diepenbeeck, Abraham van 486.
Diez, Robert 620.
— Wilhelm 600.
Dijon, Kartause, Madonnenstatue Abb. 240.
Dill, Ludwig 601.
Dillens, Julian 624.
Diluvialzeit 2.
Dinzenhofer, Kilian 526.
Diokletian, Saal in den Bädern des, Abb. 112.
Diokletians-Thermen 103.
Dionysos Abb. 103.
— jugendlicher, mit einem Panther spielend Abb. 82.
Dionysostheater 52.
Dioskurides 125.
Dipteros 45.
Diptycha 144.
Diskuswerfer nach Myron Abb. 59.
Dogenpalast zu Venedig Abb. 236.
Dolci, Carlo 443.
— — die hl. Cäcilie Abb. 447.
Dolmen 4.
Dom zu Bamberg, Propheten an den Chorschranken Abb. 208.
— zu Florenz Abb. 257.
— — der Glockenturm Abb. 235.
— zu Köln Abb. 224, 225.
— — Fenster mit Wimperge Abb. 214.
— — Grundriß Abb. 214.
— zu Monreale, innere Ansicht Abb. 195.
— zu Siena Abb. 234.
Domenichino 438.
— die Kommunion des hl. Hieronymus Abb. 441.
Donatello 259, 269.
— David Abb. 268.
— der hl. Georg Abb. 268.
— Gattamelata, Reiterstandbild zu Padua Abb. 267.
Donatello, Johannes der Täufer Abb. 268.
Donndorf, Adolf 578.
Donner, Raphael 526.
— — der Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien Abb. 529.
Doré, Gustav 554.
Dorfschulze, der sog. 16; Abb. 12.
Doryphoros, sog., nach Polyklet Abb. 67.
Dossi, Dosso 351.
Dou, Gerard 510.
— — die Abendschule Abb. 510.
— — der Meister in seiner Werkstatt Abb. 509.
Drake, Friedrich 575.
— — Sockelrelief am Standbild König Friedrich Wilhelms III. in Berlin Abb. 575.
Dreipässe 216.
Dreischlitze 46.
Duban, Felix 562.
Dubois, Paul 567.
— — Caritas (christl. Liebe) Abb. 568.
Duc, Joseph 562.
Duccio di Buoninsegna 254.
Dücker, Eugen 619.
Dughet, François 489.
— Gaspard 462.
Dülfer, Martin 585.
Dupré, Giovanni 624.
— Jules 558.
Duran, Carotus 559.
— — die Dame mit dem Handschuh Abb. 560.
Dürer, Albrecht 245, 382.
— — die Anbetung der hl. Dreifaltigkeit Abb. 388.
— — die Anbetung der hl. drei Könige Abb. 382.
— — die Apostel Paulus und Petrus Abb. 392.
— — die drei Bauern Abb. 384.
— — die Drahtziehmühle Abb. 384.
— — die hl. Dreifaltigkeit Abb. 390.
— — der hl. Hieronymus Abb. 391.
— — Bildnis des Hieronymus Holzschuher Abb. 391.
— — die Kreuzabnahme Abb. 385.
— — die Kreuzesfindung Abb. 393.
— — aus dem Marienleben: Joseph als Zimmermann Abb. 389.
— — die apokalyptischen Reiter Abb. 381.
— — Ritter, Tod und Teufet Abb. 390.
— — das Rosenkranzfest Abb. 387.

Dürer, Albrecht, der Schmerzensmann Abb. 389.
— — Selbstbildnis Abb. 386.
— — Studie zu den Händen eines betenden Apostels für das Hellersche Altarbild Abb. 388.
Duret, Francisque 565.
Durm, Joseph 585.
Dyck, Anthonis van 480.
— — Beweinung des Leichnams Christi Abb. 480.
— — Endymian Porter und Anton von Dyck Abb. 483.
— — Kardinal Bentivoglio Abb. 479.
— — König Karl I. von England auf der Jagd Abb. 482.
— — der Maler Frans Snyders und seine Gattin Abb. 482.
— — Maria Luisa de' Tassis Abb. 481.
— — die Ruhe der hl. Familie auf der Flucht Abb. 480.
Dionisostheater zu Athen Abb. 50.

Echinus 46, 48.
Echtermeyer, Carl 579.
Eeckhout, Gerbrandt van den 509.
Egle, Joseph 585.
Ehepaar, Doppelbildnis eines römischen Abb. 124.
Ehrensäulen 106.
Eierstab 48.
Einhard 166.
Eirene des Kephisodot Abb. 69.
Eisenlohr 585.
Eisenmenger 613.
Elche, Frauenbüste aus, Abb. 34.
Elephanta 37.
— Grottentempel Abb. 36.
Elgin marbles 63.
Elias, Nicolas 506.
Elisabethkirche zu Marburg Abb. 221.
— — Bogen und Bogenfeld Abb. 213.
Ellora 37.
— Grottentempel Abb. 35.
Elsheimer, Adam 501, 528.
— — 479.
— Joseph im Brunnen Abb. 476.
Emailmalerei 146.
Empirestil 562.
Ende, Erdmann 576.
Engelberger, Burkard, von Augsburg 226.
Engelsburg 107.
Ensingen, Ulrich von 227.
Enthauptung der Meduse durch Perseus Abb. 54.
Eosander von Göthe 525.
Erechtheion 49, 56, 65.
Erechtheion, in Athen, Rekonstruktion Abb. 46.
Eros Abb. 101.
— und Psyche 79; Abb. 92.
Erwin von Steinbach, Meister 224.
Erzthür am Baptisterium zu Florenz Abb. 266.
— — Relief 267.
Eselsrücken 222.
Eßlingen, Frauenkirche Abb. 213.
Evangeliarium Karls des Großen, der Evangelist Matthäus Abb. 169.
Evastatue, Kopf, am Dom zu Bamberg Abb. 209.
Everdingen, Albert van 514.
— — norwegischer Wasserfall Abb. 515.
Externsteine, Relief Abb. 203.
Eyck, Hubert van 299.
— Jan van 299.
— — die Madonna des Kanzlers Rollin Abb. 299.
— — der Mann mit den Nelken Abb. 300.
— Brüder van 298.
— — die Streiter Christi vom Genter Altar Abb. 298.
— — musizierende Engel vom Genter Altar Abb. 297.
— — der Genter Altar Abb. 297.

Fabius Pictor 127.
Fabriano, Gentile da 286.
Fabritius, Karel 512.
Fächergewölbe 215.
Faidherbe, Lucas 468.
Falcone, Aniello 443.
Falguière, Alexander 567.
Faltkapitäl 143.
— in San Vitale zu Ravenna Abb. 145.
Farnesina, Villa, zu Rom Abb. 344.
Faustkämpfer, sitzender, Bronzestatue Abb. 125.
Favretto Giacomo 628.
Fayum 25, 131.
Fechter, der borghesische Abb. 100.
— der sterbende 80.
Febi, Pio 624.
Fellner 587.
Felsengräber 21.
Felsenmoschee in Jerusalem 154.
Felsentempel 25, 37.
— von Abu Simbel 17; Abb. 22.
Fensterrosen 217.
Ferrari, Gaudenzio 326.
Fernkorn, Dominik 614.
Ferstel, Friedrich 587.
Feuerbach, Anselm 603.
— — das Gastmahl des Plato Abb. 599.
Feuerbach, A., 540.
Fiale Abb. 212.
Fialen 215.
Fiesole, Fra Giovanni da 276.
— — der Evangelist Johannes Abb. 278.
— — die Krönung der Maria Abb. 279.
— Mino da 272.
— — Marmorbüste des Piero dei Medici Abb. 272.
Filarete, Antonio 234.
Firle, Walter 600.
Fischer v. Erlach, Bernhard 525.
— — die Karlskirche in Wien Abb. 528.
Flamm, Albert 619.
Flinck, Govaert 508.
— — die Verstoßung der Hagar Abb. 509.
Florenz, Dom Abb. 257.
— — Glockenturm Abb. 235.
Floris, Carnelis 422.
— Frans 417.
Fondi d'oro 136.
Fontaine, Pierre 562.
Fontainebleau, Schule von 545.
— Schloß: Saaldekoration Abb. 424.
Fontana, Carlo, Kirche in Rom Abb. 432.
— Domenica 430.
— — der Lateranpalast und die Nordseite der Kirche San Giovanni in Rom Abb. 430.
— di Trevi in Rom Abb. 434.
Foppo, Vincenzo 296.
Forli, Melozzo da 284, 353.
— — Musizierender Engel Abb. 285.
Fortuny, Mariano 626.
Forum Romanum, Rekonstruktion Einschaltbild 102—103.
Fosse, Charles de la 461.
Fouquet, Jean 426.
Fragonard, Jean Honoré 457.
Frailin, August 624.
— — Denkmal der Grafen Egmont und Hoorn in Brüssel Abb. 625.
Francesco, Piero della 284.
— — Thronende Madonna mit Heiligen Abb. 292.
Francia, Francesco 291.
Francke, Paul 415.
Frauenbüste aus Elche Abb. 34.
Frauenkirche zu Eßlingen, gotisches Kapitäl Abb. 213.
Freiburg, Münster Abb. 222.
Frémiet, Emanuel 564.
— — die Jungfrau von Orleans Abb. 565.
Friedländer, Friedrich 612.
Fries der Bogenschützen aus Susa Abb. 30.
Fromentin, Eugen 554.
Frührenaissance 259.

Führich, Lucas 592.
— — der Gang der Maria über das Gebirge Abb. 587.

Gabl, Alois 599.
Gaillard, Claude Ferdinand 551.
Gainsborough, Thomas 537.
— — der „blaue Knabe" Abb. 538.
Galilei, Alessandro 433.
— — Hauptfassade der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom Abb. 435.
Galland, Louis 623.
Gallegos 626.
Gallier, sterbender Abb. 94.
Galliergruppe Abb. 95.
Ganggräber 4.
Ganymed, der Raub des Abb. 72.
Garnier, Charles 562.
— — Hauptfront des neuen Opernhauses in Paris Abb. 561.
Gärtner, Friedrich 584.
Gasser, Hans 614.
Gauermann, Friedrich 613.
Gavarni 561.
Gebhardt, Eduard von 618.
— — die Himmelfahrt Christi Abb. 614.
Gedon, Lorenz 584.
Gellée, Claude 463.
Gelnhausen, romanisches Haus Abb. 191.
— Portalbogen am Barbarossa-Palast Abb. 191.
— Ruine der Barbarossa-Pfalz Abb. 190.
Gemmen 124.
Genelli, Bonaventura 571.
— — aus Dantes Göttlicher Komödie Abb. 570.
Gent, Justus von 285.
Gentz, Wilhelm 608.
— — der Einzug des preußischen Kronprinzen in Jerusalem Abb. 604.
Gérôme, Leon 549.
Gérard, François 543.
Gerhard, Hubert 415.
— von Riel 225.
Géricault, Theodor 543.
— — das Floß der Medusa Abb. 543.
St. Germain l'Auxerrois, Kirche zu Paris Abb. 218.
Germane, Kopf eines jungen Abb. 126.
Gernrode, die Stiftskirche Abb. 171.
— — Grundriß Abb. 170.
— — Niedergang zur Krypta Abb. 174.
— Inneres der Stiftskirche Abb. 173.
Gesichtsmaske, goldene, aus einem Grabe zu Mykenae Abb. 41.
Gewandnadeln aus deutschen Gräbern Abb. 162.
Gewölbeschub 99.
Gherardo delle Notti 519.
Ghiberti, Lorenzo 266.
— — Relief von der Erztür Abb. 267.
Ghirlandajo, Domenico 281.
— — das Abendmahl Abb. 283.
— — die Geburt der Maria Abb. 283.
Gillot, Claude 458.
Giorgione 355, 356.
— Bildnis eines jungen Mannes Abb. 357.
— die Familie des Abb. 355.
— thronende Madonna mit dem heil. Liberale u. Franz Abb. 356.
— u. Tizian, schlafende Venus Abb. 358.
Giotto di Bondone 233, 247, 248.
— Anbetung der drei Weisen Abb. 248.
— der Glaube Abb. 249.
— Wunder des hl. Franz von Assisi Abb. 247.
Giralda 159.
Girodet-Trioson 543.
Girardon, François 466.
Giroult 562.
Gise (Gizeh) 19.
Gizeh 19.
Glasgow, Boys von 560.
Glasmalerei 211.
Gleyre, Charles 552.
Glykon 77.
Glyptik 124.
Gmünd, Heinrich von 233.
Gnauth, Adolf 585.
Goes, Hugo van der 301.
Goldgläser 136.
Gondouin 562.
Gontard, Karl von 525.
Goslar, kaiserliche Pfalz Abb. 189.
Gottheit, geflügelte, aus dem Palast des Königs Assurnasirabal in Nimrud bei Ninive Abb. 24.
Goujon, Jean 425.
— — Diana Abb. 426.
Goya, Francisco 454.
— — die Milchverkäuferin Abb. 457.
— — Spanier und Spanierin Abb. 457.
Goyen, Jan van 498, 513.
— — Ansicht von Nimwegen Abb. 513.
Gozzoli, Benozzo 279.
Grab des Absalom Abb. 33.
— des Midas 34.
Grabbau bei Fallingbostel Abb. 4.
Gräber, etruskische 93.
Gräber der Könige 33.
— der Richter 33.
Gräberstraße 65.
Grabkammern 16.
Grabmal zu Amrit Abb. 32.
— des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg Abb. 468.
— des Theoderich zu Ravenna 141; Abb. 143.
— der Cäcilia Metella bei Rom 107; Abb. 114.
— des Dogen Niccolò Marcello Abb. 276.
— des Landgrafen Ludwig des Friedfertigen von Hessen in der Elisabethkirche zu Marburg Abb. 242.
Grabrelief der Hegeso Abb. 66.
— von Chrysapha bei Sparta Abb. 54.
Grabstele des Aristion Abb. 57.
— aus einem Grabe zu Mykenae Abb. 40.
Graf, Urs 403.
Graff, Anton 531.
— — Selbstbildnis Abb. 534.
Grandville 561.
Gräffel, Hans 585.
Grote 178.
Greuze, Jean Baptiste 459.
— — Bildnis eines kleinen Mädchens Abb. 463.
— — die Dorfbraut Abb. 462.
Grévin, Alfred 561.
Grien, Hans Baldung 395.
— — die Anbetung der Könige Abb. 397.
Griepenkerl 613.
Gros, Jean Antoine 543.
— — Napoleon I. im Pestlazarett zu Jaffa Abb. 541.
Grottentempel 37.
— in Adschanta Abb. 38.
— auf der Insel Elephanta Abb. 36.
— in Ellora Abb. 35.
Grottesken 345.
Grotteskenmalerei 129.
Grunewald, Matthias 394.
— — die Geburt Jesu Abb. 396.
Grützner, Eduard 599.
Guardi, Francesco 445.
Guarini, Guarino 433.
Gude, Hans 619.
Gudin, Theodor 545.
Guercino 439.
— die Verstoßung der Hagar Abb. 441.
— eine Sibylle Abb. 442.
Guillaume, Eugen 565.
— — römische Hochzeit Abb. 565.
Gussow, Karl 611.
Guthrie 622.
Gysis, Nikolaus 600.

Hadrian, Kaiser Abb. 123.
Hagia Sophia 146.
Hähnel, Ernst 579.
Halbig, Johann 605.
Halikarnassos, Mausoleum von Abb. 51.
Halle, die karolingische, zu Lorsch Abb. 168.
Hallenkirche 185.
Hals, Dirk 496.
— Frans 492.
— — Bildnis einer jungen Frau Abb. 488.
— Bildnis des Willem van Heythuysen Abb. 489.
— — das Festmahl der Offiziere der St. Adriaensschützen Abb. 487.
— — die Hexe von Haarlem Abb. 491.
— — ein singender Knabe Abb. 490.
Hansen, Theophil 587.
Harburger, Edmund 595.
Hardouin-Mansart, Julius 464.
— der Invalidendom in Paris Abb. 467.
Hartzer, Ferdinand 579.
Hasenauer, Carl 587.
Hasenclever, Johann Peter 616.
— — das Lesekabinett Abb. 610.
Hathorkapitäl 24.
Hathorsäulen Abb. 21.
Hauberrisser, Georg 584.
Haus der Livia 128.
Haus, pompejanisches, Inneres, Abb. 116.
Hebert, Ernst 549.
Heda, Willem Claesz 518.
Heem, Cornelius de 519.
— Jan Davidsz de 519.
— — Stillleben mit dem Vogelnest Abb. 519.
— de, Familie 518.
Hegeso, Grabrelief der Abb. 66.
Hegias 60.
Heidelberger Schloß 413; Abb. 416.
Heilmann 585.
Heinlein, Heinrich 595.
Heinrich II., Kaiser, Kopf des Standbildes am Dom zu Bamberg Abb. 208.
Heisterbach, Abtei 188.
Heliopolis 21.
Helmer 587.
Helst, van der 506.
— B. van der, Schützenmahlzeit zum Friedensfest von 1648 Abb. 507.
Hemessen, Jan van 418.
Henneberg, Rudolf 608.
— — die Jagd nach dem Glück Abb. 603.
Henner, Jacques 556.
— — die keusche Susanna Abb. 557.
Henze, Robert 579.
Hera Ludovisi 99; Abb. 81.
Herakles, Farnese Abb. 85.
Herkomer, Hubert 622.
— — Bildnis der Miß Grant (Dame in Weiß) Abb. 622.
Herlen, Friedrich 307.
Hermen 76.
Hermes, von Praxiteles Abb. 75.
Herrera, Francisco der Ältere 446.
— J. de 427.
Heyden, August von 608.
— Jan von der 515.
Hildebrandt, Theodor 615.
— Eduard 608.
Hildesheim, Michaeliskirche Abb. 210.
Hipsch, Martin 309.
Hirt, der gute Abb. 137.
Hirtin, alte Abb. 93.
Hissarlik 39.
Hittorf 562.
Hobbema, Meindert 515.
— — Landschaft mit Wassermühle Abb. 516.
Hochceder, Carl 585.
Hochrenaissance 259.
Hochzeit, die Aldobrandinische 89; Abb. 107.
Höcker, Paul 600.
Hofer, Ludwig von 573.
Hoffmann, Ludwig 582.
Hoftheater, das, in Dresden Abb. 583.
Hogarth, William 534.
— — der Schauspieler Garrick und seine Frau Abb. 537.
— — aus der Bilderreihe „Die Heirat nach der Mode" Abb. 536.
Hohlkehlen 48.
Hohlrelief 16.
Hohlstreifen 48.
Holbein der Ältere, Hans 311.
— — Selbstbildnis Abb. 312.
— — Bildnis des Jakob Fugger Abb. 313.
Holbein d. J., Hans 396.
— — Bonifacius Amerbach Abb. 400.
— Bildnis des Kaufmanns Gisze Abb. 403.
— — Bildnis des Herrn de Morette Abb. 403.
— — Boas und Ruth Abb. 401.
— Entwurf zu einem Glasfenster Abb. 399.
— Katharina Howard Abb. 402.
— — König Rehabeam und die Abgesandten des Volkes Abb. 399.
— — die Madonna von Solothurn Abb. 398.
— — die Madonna des Bürgermeisters Meyer Abb. 401.
Holbein d. J., Schlußbild zu Erasmus' „Lob der Narrheit" Abb. 400.
— — Der Tod und der Ritter Abb. 402.
Holl, Elias 413.
Höllenbreughel 421.
Holmberg, August 600.
Holzkirche aus Gol im Hallingdal, jetzt Oskarshall bei Christiania Abb. 200.
Homer, Kopf des Abb. 83.
d'Hondecoeter, Melchior 518.
— — Hühnerhof („Die schwimmende Feder") Abb. 518.
Honthorst, Gerard van 519, 528.
— — der Zahnarzt Abb. 520.
Hooch, Pieter de 512.
— — holländische Wohnstube Abb. 512.
Houdon, Jean Antoine 467.
— — Molière Abb. 469.
— — Voltaire Abb. 469.
Hübner, Karl 617.
Huet, Paul 545.
Hufeisenbogen 154; Abb. 153.
Hültz, Johannes 225.
Humann, Karl 53.
— — Blumenstück Abb. 520.
Hünengrab, Querschnitt eines, bei Vasbye Abb. 5.
Hünengräber 4.
Huysum, Jan van 519.
Hypostil 23.
Hyppodrom 51.

Iktinos 47.
Il Gesù (die Jesuitenkirche) in Rom Abb. 375.
Impluvium 108.
Impressionisten 560.
Ingres, Jean Auguste Dominique 546.
— — die Quelle Abb. 547.
Inselsteine 125.
Intaglien 124.
Invalidendom, der, in Paris Abb. 467.
Ipsambul 25.
Irolli V., 628.
— schlechter Tausch Abb. 627.
Isabey, Eugen 545.
Isidoros von Milet 146.
Israels, Josef 624.

Jacob, Meister 233.
Jacque, Charles 558.
Jacquemart, Nélie 551.
Jakob von Köln, Meister 234.
Janssen, Peter 618.
Jasson 585.
Jimenez y Aranda 626.
Joche 78.
Johannes, Meister 225.
Jonas, Geschichte des Abb. 137.

Jones, Inigo 533.
Jordaens, Jacob 486.
— — das Dreikönigsfest Abb. 484.
Jordan, Rudolf 616.
Joris, Pio 628.
Jüngling, sitzender, aus dem Ostgiebel des Parthenon Abb. 63.
Juste, Jean 425.
Justinian, Kaiser, Mosaik Abb. 142.
Juste-milieu 546, 560.
Juvara, Filippo 433.
— — die Superga bei Turin Abb. 435.
Juvenal, Paul 389.

Kalamis 58.
Kalf, Willem 518.
Kallikrates 47.
Kallon 56, 58.
Kaltenmoser 595.
Kameen 124.
Kaemmerer, F. H. 561.
Kampf, Arthur 618.
Kämpfer 143.
Kanachos 56.
Kanon des Lysippos 76.
— des Polyklet 66.
Kantharos 55.
Kapellenkranz 217.
Kapitäl, antikisierendes, des romanischen Stils Abb. 178.
— dorisches Abb. 47.
— ionisches Abb. 47.
— korinthisches, vom Lysikratesdenkmal zu Athen Abb. 49.
Kappen 99.
Karnak 23.
— Amontempel 23; Abb. 18.
— — Säulensaal Abb. 18.
Kartause zu Dijon, Madonnenstatue Abb. 240.
Karyatide vom Erechtheion Abb. 65.
Karyatiden 49, 56, 65.
Katakomben 133.
— des hl. Calixtus Abb. 134, 136, 137.
Katakombengläser 137.
Kathedrale zu Burgos Abb. 237.
— zu Durham, Inneres Abb. 199.
— zu Lincoln Abb. 219.
— zu Reims, Figuren am Hauptportal Abb. 239.
— zu York Abb. 220.
Kauffmann, Angelika 532.
— — die Vestalin Abb. 535.
Kaulbach, Wilhelm von 540, 593
— — Hunnenschlacht Abb. 590.
— Friedrich 600.
— Friedrich August 600.
— — die Lautenspielerin Abb. 595.
Kelch von St. Godehard in Hildesheim Abb. 201.
Kelchkapitäle, ägyptische 49.
Keller, Ferdinand 620.
Kent, William 534.
Kephisodot 68.
Key, Lieven de 422.
Keyser, Nicaise de 623.
— Thomas de 503.
— — Sitzung des Amsterdamer Rats Abb. 502.
Kielbogen 154; Abb. 153.
Kiosk, sog., des Tiberius auf der Insel Philä 24; Abb. 20.
Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom Abb. 435.
— il Redentore in Venedig Abb. 378.
— Sa. Trinità de' Monti in Rom Abb. 434.
Kirner, J. B. 595.
Kiß, August 575.
— — mit einem Panther kämpfende Amazone Abb. 576.
Kleeblattbogen 185.
Kleinmeister 315, 394.
Klenze, Leo von 583.
— — die Walhalla bei Regensburg Abb. 583.
Klinger, Max 540, 611.
— — an die Schönheit Abb. 608.
— — Kassandra Abb. 609.
Klosterbrüder von San Isidoro 589.
Klosterkirchen 169.
Knabe, betender 77; Abb. 88.
— mit der Gans 79; Abb. 92.
Knaus, Ludwig 616.
— — Leichenbegängnis in einem hessischen Dorfe Abb. 611.
Knickpyramide von Daschur 19; Abb. 14.
Knobelsdorff, Georg Wenzel von 522.
— — Mittelbau des Schlosses Sanssouci bei Potsdam Abb. 524.
— — das kgl. Opernhaus zu Berlin Abb. 525.
Knospenkapitäle 216.
Knüpfer, Nikolaus 498.
Kobell, Wilhelm von 595.
Koburgers Schatzbehälter 310; Abb. 311.
Koch, Joseph Anton 569.
— — der Raub des Hylas Abb. 569.
Koilanaglyph 16.
Köln, Apostelkirche Abb. 184.
— Dom Abb. 214, 224, 225.
— — Innenansicht Abb. 225.
— Kirchen 181.
Koloß von Rhodos 82.
Kolosse Amenophis' III. in Theben Abb. 17.
Kolosseum in Rom 105; Abb. 112.
Kompositkapitäl 98.
König, Otto 579.
Koninck, Salomon 509.
Konstantinsbogen 123.
Koren 49.
Krabben 215.
Kraft, Adam 312, 313.
— Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg Abb. 316.
— — „Weinet nicht über mich!“ Hochrelief Abb. 315.
Kranzgesims 48.
Krebs, Konrad 414.
Kreling, August von 600.
Kreml, der 150.
Kresilas 67.
Kreuzblume 215.
Kreuzgewölbe 98; Abb. 110, 212.
Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg Abb. 204.
Krieger, nordsyrischer (hethitischer) Abb. 27.
Kritios 57.
Kromlechs 5.
Kröner, Christian 619.
Krüger, Franz 608.
Krypta 167.
Kuba in Palermo 159.
Kulmbach, Hans von 392.
Kultur, mykenische 39.
Kundmann, Carl 579.
Kupetzky, Johann 528.
Kuppel 99.
Kuppelgrab bei Mykenae 40.
Kurzbauer, Eduard 599.
— — das neue Bilderbuch Abb. 596.
Kutab-Minar bei Delhi 157; Abb. 156.

Laach, Grundriß der Abteikirche Abb. 177.
Labenwolf, Pankraz 319.
— — Gänsemännchen Abb. 321.
Labrouste, Henri 562.
Labyrinth 25.
Laer, Pieter van 520.
— — römisches Gesindel im Klosterhofe Abb. 521.
Lambeaux 624.
Lambert 585.
Lancetbogen 221.
Lancret, Nicolas 459.
Landelle, Charles 549.
Landseer, Edwin 621.
— — die Auslegung des Gesetzes Abb. 618.
Langhans, Johann Gotthard 525.
— — das Brandenburger Thor in Berlin Abb. 527.
Laokoon 82.

Laokoongruppe Abb. 98.
Lastman, Pieter 501, 519.
Largillière, Nicolas de 457.
Lateranpalast in Rom Abb. 430.
Laterne 261.
Lats 36.
Laurana, Luciano da 264.
— Francesco 275.
— — Büste einer neapolitanischen Prinzessin Abb. 277.
Laurens, Jean Paul 548.
— — Exkommunikation Roberts des Frommen Abb. 549.
Lavery 622.
Lawrence, Thomas 620.
— — Bildnis der Schauspielerin Mrs. Siddons Abb. 616.
Le Brun, Charles 456.
— — die Apollo-Galerie im Louvre zu Paris Abb. 459.
Lebas, Hippolyt 562.
Lecomte du Nouy 553.
Lefèbvre, Jules 551.
— — die Wahrheit Abb. 554.
Leibl, Wilhelm 599.
— — Birkhahnjäger im Herbst Abb. 594.
Leighton 622.
Leins, Friedrich 585.
Lemot 563.
Lenbach, Franz 365, 596.
— — Fürst Bismarck Abb. 593.
Leochares 70.
Leonardo da Vinci 273, 320.
— — das Abendmahl Einschaltbild 322, 323.
— — Bildnis der Mona Lisa Abb. 323.
— — Bildnisstudie Abb. 325.
— — Charakterkopf eines Greises Abb. 326.
— — Johannes der Täufer Abb. 324.
— — Kampf um eine Standarte Abb. 323.
— — die Madonna unter dem Felsen Abb. 322.
— — Selbstbildnis Abb. 327.
Leopardi, Alessandro 274.
Lépère 562.
Lerch, Nikolaus 319.
Lescot, Pierre 424.
Lessing, Karl Friedrich 540, 615, 617.
— — Eifellandschaft Abb. 613.
— — Huß auf dem Scheiterhaufen Abb. 612.
Lesueur, Eustache 457.
Lettner 178.
— des Domes zu Naumburg Reliefs Abb. 207.
Leyden, Lucas van 420.
— — der heil. Georg begrüßt Margareta nach der Tötung des Drachen Abb. 421.
Leyden, Lucas van, Schachspieler Abb. 420.
Leys, Henri 623.
— — Margarete von Parma übergiebt die Schlüssel der Stadt dem Bürgermeister von Antwerpen Abb. 625.
Lhermitte, Léon 555.
Libon 47.
Libreria zu Venedig Abb. 376.
Liebermann, Max 540, 611.
— — der Hof des Waisenhauses in Amsterdam Abb. 608.
Lier, Adolf 601.
Liezen-Mayer, Alexander 599.
Lilienkapitäle 24.
Limburg an der Lahn, Dom Abb. 187.
Lincoln, Kathedrale Abb. 219.
Liotard, Jean Étienne 460.
— das Chokoladenmädchen Abb. 463.
Lippi, Filippino 278, 281.
— Fra Filippo 277.
— — die Bestattung des heil. Stephanus Abb. 280.
— — Maria mit dem Kinde und Engeln Abb. 280.
Lisenen 176.
Littmann 585.
Livens, Jan 509.
Löfftz, Ludwig 600.
Lochener, Stephan 245.
— — das Kölner Dombild Abb. 246, 247.
Loggetta, die, zu Venedig Abb. 376.
Lombardo, Antonio 275.
— Pietro 265, 274.
— Tullio 275.
Longhena, Baldassare 433.
— — Palazzo Pesaro in Venedig Abb. 436.
— — Sa. Maria della Salute in Venedig Abb. 436.
Lorenzetti, Ambrogio 254.
— Pietro 254.
Lorrain, Claude 463.
— — Meereshafen bei Sonnenaufgang Abb. 466.
Lotto, Lorenzo 366.
— — Bildnis einer vornehmen Venezianerin Abb. 367.
— — der hl. Sebastian Abb. 368.
Lotus 17.
Lotz 613.
Louvet 563.
Louvre zu Paris Abb. 425.
Louvre-Kolonnade in Paris Abb. 466.
Löwenhof in der Alhambra bei Granada 161; Abb. 160.
Löwenthor zu Mykenae 41; Abb. 42.
Luini, Bernardo 326.
— — die Colombina Abb. 328.
Luini, Bernardo, Geburt Christi Abb. 327.
Luksor 23.
Lützelburger 401.
Lysikrates-Denkmal, das 50; Abb. 49.
— Kapitäl, korinthisches Abb. 49.
Lysippos 76.

Mabuse, Jan van 417.
Maderna, Carlo 333, 430.
— Stefano 433.
— — die hl. Cäcilie Abb. 437.
Madonna mit der Bohnenblüte Abb. 245.
Maes, Nicolas 509.
Magdalenenaltar, Schrein in der Kirche zu Tiefenbronn Abb. 238.
Magnus, Eduard 607.
— — Jenny Lind Abb. 602.
Mailand, Innenansicht von Sant' Ambrogio Abb. 192.
Mainz, Dom 180.
Maison carrée Abb. 110.
— Rudolf 540, 605.
Majano, Benedetto da 262, 272.
— — Madonna mit dem Kinde Abb. 273.
Makart, Hans 540, 595.
— — der Sommer Abb. 592.
Molery, Jan 483.
Mander, Karel van 492.
Manet, Eduard 549, 559.
Mansart, François 456.
— — Schloß Maison-sur-Seine Abb. 458.
— — die Kirche Val de Grâce in Paris Abb. 458.
Mantegazza 275.
Mantegna, Andrea 289.
— Bildnis des Kardinals Scarampi Abb. 291.
— — Triumph der Liebe und der Kunst Abb. 290.
Marburg, Elisabethkirche Abb. 213, 221.
— — Grabmal des Landgrafen Ludwig des Friedfertigen Abb. 242.
— — Holzstandbild der heil. Elisabeth Abb. 242.
Marc, Anton 325.
— Aurel, Reiterstandbild Abb. 122.
Marienburg 230; Abb. 231.
Marienkirche zu Danzig Abb. 228.
Marilhat, Prosper 545.
Marinelli, A. E. 526.
Marini 414.
Markusbibliothek zu Venedig Abb. 376.
— — Inneres Abb. 194.
Marmorkandelaber Abb. 128.

Marmorschranken in der Sixtinischen Kapelle zu Rom Abb. 427.
Marsili 625.
Martini, Simone 254.
Masaccio 275.
— Vertreibung von Adam und Eva a. d. Paradiese Abb. 277.
Masolino da Panicale 276.
Massys, Jan 417.
— Quinten 416.
— — der Geldwechsler und seine Frau Abb. 418.
Mastaba 18.
Mastabas (ägyptische Gräber) bei Memphis Abb. 13.
Maßwerk 216.
Matejko, Jan 614.
Mausoleen 52.
Mausoleum von Halikarnassos Abb. 51.
Maussolos, Grabmal des 52.
Max, Gabriel 596.
— — der Vivisektor Abb. 592.
Mazzola, Francesco 354.
Mazzoni, Guido 274.
Medea vor dem Mord ihrer Kinder Abb. 106.
Medinet Habu 23.
Meister der Lyversbergischen Passion 307.
— des Marienlebens 307.
— von St. Severin 307.
— der heiligen Sippe 307.
— des Todes der Maria 410.
Meissonier, Jean Louis Ernest 551.
— — der Soldatenmaler Abb. 555.
Melida 626.
Melzi, Francesco 326.
Memling, Hans 303.
— — Madonna mit Stifter Abb. 305.
— — der Ursulaschrein im Johanneshospital zu Brügge Abb. 303.
— — das Weltgericht in der Marienkirche zu Danzig Abb. 304.
Memnonskoloß 23; Abb. 17.
Memnonium Ramses' III. 25.
Memphis 18.
Mengs, Anton Raffael 531.
— — Amor einen Pfeil schleifend Abb. 534.
Menächmos 56.
Menander 76.
Menelaos 111.
— Gruppe des Abb. 117.
Menzel, Adolf 540, 610.
— — das Flötenkonzert Friedrichs des Großen Abb. 605.
— — Sonntag im Tuileriengarten zu Paris Abb. 607.
— — die Tafelrunde Friedrichs des Großen Abb. 606.
Mercié, Antoine 567.
Mesdag, H. W. 624.
Messina, Antonello da 294.
— — Bildnis Abb. 293.
Metope vom mittleren Burgtempel in Selinus 55; Abb. 54.
Metsu, Gabriel 511.
— — der Geflügelverkäufer Abb. 459.
Meunier, Constantin 624.
Meyer, Claus 600.
Meyerheim, F. Eduard 607.
— — die väterliche Ermahnung Abb. 602.
— Paul 608.
— — Kohlenmeiler im bayrischen Gebirge Abb. 604.
Abb. 511.
Michaeliskirche, Mittelbau der, zu Fulda Abb. 167.
— zu Hildesheim Abb. 172, 175.
— — Deckenmalerei Abb. 210.
— — Grundriß Abb. 172.
— — Inneres Abb. 175.
Michelangelo 326.
— David Abb. 329.
— Erschaffung des Weibes Abb. 331.
— die heilige Familie Abb. 329.
— das jüngste Gericht Abb. 331.
— Grabmal des Giuliano de' Medici Abb. 332.
— Grabmal des Lorenzo de' Medici Abb. 333.
— Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes Abb. 330.
— Moses Abb. 330.
— Pietà Abb. 328.
Michelozzi, Michelozzo 262.
Michetti, Francesco Paolo 627.
Mieris der Ältere, Frans 511.
— — der Künstler, eine Dame malend Abb. 511.
— Willem van (Sohn) 511.
— Frans van (Enkel von Frans Mieris d. Ä.) 511.
Mignard, Pierre 457.
— Bildnis der Maria Mancini
Mihrab 159.
— (Gebetsnische) in der Alhambra Abb. 161.
Millais, J. E. 621.
— — das Thal der Ruhe Abb. 619.
— — Freilassungs-Befehl Abb. 619.
Millet, Jean François 489, 557.
— — der Angelus Abb. 557.
Minaret 147.
Miniaturmalerei 209.
— in einem byzantinischen Manuskript zu Paris Abb. 150.
Molyn, Pieter 499.
Monet, Claude 560.
Monolith 21.
Montagna, Bartolommeo 296.
Monte verde 625.
Montereau, Pierre de 220.
Mor, Antonis 421.
Morales, Luis 446.
Moranda, Paolo 296.
Morena 627.
Moreske 156.
Moretto da Brescia 373.
— die heilige Justina Abb. 374.
Morgenstern, Christian 595.
Morghen, Raffael 322.
Morlock 585.
Moro, Antonis 421.
Moroni, Giovanni Battista 373.
Mosaik 131, 145.
— in San Cosma e Damiana in Rom Abb. 141.
Mosaikbild in der Sophienkirche zu Konstantinopel Abb. 148.
Moschee el Aksa 154.
— von Cordoba 159.
— — Inneres Abb. 159.
— die große, in Delhi Abb. 157.
— Ibn Tulun in Kairo 158.
— Sultan Hassan in Kairo Abb. 158.
Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend Abb. 136.
Müller, Karl Leopold 613.
Mumie 12.
— Bildnis eines jungen Mannes Abb. 131.
— Ramses' II. (Sesostris) 14.
Munkacsy, Michael 614.
— Milton und seine Töchter Abb. 610.
Musaicisten 140.
Museum, das alte, zu Berlin Abb. 581.
Münster zu Freiburg Abb. 222.
— zu Straßburg Abb. 223.
— — Standbild der Ecclesia Abb. 241.
— — der Versucher und die thörichten Jungfrauen Abb. 241.
Murillo 450.
— der hl. Antonius von Padua mit dem Christuskinde Abb. 455.
— Bartolomé Estéban 446.
— die unbefleckte Empfängnis Abb. 455.
— die Engelküche Abb. 452.
— die Geburt der Maria Abb. 454.
— Maria mit dem Jesusknaben Abb. 453.
— Moses schlägt Wasser aus dem Felsen Abb. 456.

Murilla, die Pasteteneffer Abb. 454.
— der Tad der heil. Clara Abb. 453.
Mylenae, goldene Gesichtsmaske aus einem Grabe Abb. 41.
— Grabstele aus einem Grabe Abb. 40.
— Löwenthar Abb. 42.
Myron 56, 58.

Naos 44.
Narziß 75.
Nazarener, die 588, 589.
Neckelmann 585.
Neer, Aart van der 515.
— — Mandscheinlandschaft Abb. 515.
Neo-Impressianisten 560.
Nepveu, Pierre 424.
Nering, Johann Arnald 524.
— — und Jean de Badt, das Zeughaus in Berlin Abb. 525.
Nesiotes 57.
Netscher, Kaspar 500.
— — Gesang mit Klavierbegleitung Abb. 499.
Netzgewölde 215.
Neumann, Jahann Balthasar 521.
Neureuther, Gattfried 584.
Neuville, Alphans de 552.
— — Episade aus der Schlacht bei Champigny Abb. 555.
Nike von Paianios Abb. 69.
Niletempel 65.
Nil, Kalassalstatue des 79; Abb. 93.
Niode, Gruppe der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter Abb. 79.
— Tochter der Abb. 78.
Nale, Calyns de 483.
Nana, Luigi 628.
Naort, Adam van 470, 486.
Natre-Dame-Kirche zu Paris Abb. 215, 216.
Natre-Dame la Grande zu Poitiers Abb. 197.
Navios Plautias 95.
Nürnberg, der schöne Brunnen Abb. 227.

Obelisk 21.
Obelislenpaar in Karnal Abb. 15.
Oberländer, Adolf 595.
Odeum 104.
Oggianno, Marca d' 326.
Olbrich, J. M. 588.
Ölmalerei, Anfänge der 294, 298.
Omar-Maschee in Jerusalem 154; Abb. 152.
Omadea, Giovanni Antania 265, 274.
Onatas 56, 58.
Onnxkamee i. d. kaiserl. Schatzlammer zu Wien Abb. 129.
Oosterwyck, Maria van 519.
Opernhaus in Paris, Hauptfrant Abb. 561.
Opferknabe Abb. 119.
Or San Michele zu Flarenz, Erzstandbild: Der heilige Stephanus Abb. 265.
Orcagna, Andrea 256.
— — aus dem „Paradies“ in S. Maria Novella zu Flarenz Abb. 255.
Orchardsan 622.
Orchestra 52.
Orley, Bernhard van 417.
l'Orme, Philibert de 424.
Orpheus, Wandmalerei Abb. 136.
d'Orsi 625.
Ostade, Adriaen van 496, 497.
— — ein Maler in seiner Werkstatt Abb. 494.
— — Musilalische Unterhaltung Abb. 493.
— Isack van 497.
Otto von Metz 166.
Otto-Heinrichsdau des Heidelberger Schlasses Abb. 416.
Otzen, Johannes 581.
Ouleß 622.
Ouwater, Albert van 302.
Overbeck, Friedrich 589.

Pacheca, Francisca 446.
Pacher, Michael 311.
Pacuvius 127.
Pagode 37.
— bei Seringham Abb. 37.
Paianios 67.
Palas 190.
Palast Amenaphis' IV., in Tell Amarna 25.
— des Königs Artaxerxes II. Mmenon 31.
— Medici zu Flarenz Abb. 259.
— Rucellai zu Florenz Abb. 261.
Paläste van Persepalis Abb. 28.
Palastlapelle Karls des Graßen zu Aachen, Inneres Abb. 165.
— — Musterung zweier Gitter Abb. 166.
Palästra 51, 104.
Palazzo Farnese zu Ram, Haf Abb. 336.
— — Deckenmalerei Abb. 437.
— Guadagni zu Florenz Abb. 262.
— Pesara in Venedig Abb. 436.
— Pitti zu Flarenz Abb. 259.
— della Ragiane zu Vicenza Abb. 377.
Palazza Strazzi zu Florenz Abb. 260.
— Vendramin zu Florenz Abb. 264.
Palissy 567.
Palma vecchia, Jacapa 355, 358.
— die heilige Bardara Abb. 359.
— — Madanna mit Heiligen und Stiftern Abb. 358.
— — die drei Schwestern Abb. 360.
— — Vialante Abb. 359.
Palmensäulen 24.
Palmettenfarm 46.
Panthean in Paris 466; Abb. 467.
— des Agrippa in Rom Abb. 111.
Palladia, Andrea 379.
Papias 119.
Papstkrypta in den Katakamben des heil. Calixtus Abb. 134.
Papyrusbaldenlapitäle 24.
Papyrussäulen 24.
Paradies (Barhalle für Büßer) 178.
Paris, Sainte Chapelle Abb. 217.
— Kirche St. Germain l'Auxerrais Abb. 218.
— Natre-Dame Abb. 215, 216.
Parmegianina 354.
Parrhasius 87.
Parthenan zu Athen 43, 46; Abb. 44, 45.
Pasiteles 110.
Päste 216.
Passini, Ludwig 613.
Pater, Jean Baptiste 459.
— Joachim 419.
Patinir, Joachim, Landschaft Abb. 419.
Paudiß, Christaph 528.
Paulinzelle, Mittelschiff der Klasterkirche Abb. 181.
Paysage intime 601.
Peiraeilos 88.
Pellerhaus in Nürnberg, Hof Abb. 413.
Pencz, Gearg 392.
Percier, Charles 562.
Pergaman 53.
— Altarbau des Zeus Abb. 52.
Peripteros 45; Abb. 43.
Peristyl 23, 108.
Perpendikularstil 222.
Perrault, Charles 464.
— — die Lauvre-Kalannade in Paris Abb. 467.
Persepalis 31.
Perugina, Pietra 286, 339.
— — Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknaben Abb. 288.
Peruzzi, Baldassare 338, 345.

Peruzzi, Baldassare, die Villa Farnesina zu Rom Abb. 314.
Pesne, Antoine 461.
— — Friedrich der Große als Kronprinz Abb. 464.
— — Bildnis des Kupferstechers G. F. Schmidt und seiner Gattin Abb. 465.
Peterskirche in Rom Abb. 335.
— das Tabernakel Abb. 432.
Petrusstatuen in St. Peter zu Rom Abb. 209.
Pettenkofer, A. A. von 613.
Pfeiler, romanischer, mit Ecksäulchen Abb. 180.
Pfeilerbasilika 180.
Pforte, goldene, am Dom zu Freiberg Abb. 205.
Phidias 56, 59, 65.
Phradmon 67.
Piazza del Popolo in Rom Abb. 432.
Pigalle, Jean Baptiste 466.
— Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg Abb. 468.
Piglhein, Bruno 600.
Pilon, Germain 425.
Piloty, Karl 595.
— — die Girondisten auf dem Wege zum Schaffot Abb. 591.
— — von 540.
Pinturicchio, Bernardino 288.
— — Saal der Heiligenleben im Appartamento im Vatikan Abb. 289.
Piombo, Sebastiano del 334.
— — die Auferweckung des Lazarus Abb. 337.
— — Bildnis einer Römerin Abb. 336.
Pisa, Dom Abb. 192.
Pisano, Andrea 251.
— die Arbeit Adams und Evas Abb. 249.
— — Detail von der Erzthür am Baptisterium zu Florenz Abb. 250.
— Giovanni 253, 258.
— — Relief an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja Abb. 253.
— Niccolo 252.
— — die Anbetung der Könige, Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa Abb. 252.
— — Kanzel im Baptisterium zu Pisa Abb. 251.
— Vittore 293.
Pissarro 560.
Plateresken-Stil 427.
Platz, der spanische, in Rom Abb. 434.
Pleydenwurf, Hans 308.
Pleydenwurf, Hans, die Verlobung der heil. Katharina Abb. 306.
— Wilhelm 310.
Plinthe 48.
Poelenburgh, Cornelis van 519.
Pointillisten 560.
Pollajuolo, Andrea del 274.
Polychromie 47.
Polydoros 82.
Polygnotos 87.
Polyklet 56, 65.
Pont du Gard bei Nimes Abb. 115.
Pöppelmann, Matthias Daniel 526.
— — großer Pavillon des Zwingers in Dresden Abb. 530.
Pordenone, Giovanni Antonio da 357.
Porta, Girolamo della 376.
— nigra in Trier 108; Abb. 115.
— Stuppa in Verona Abb. 375.
Posidipp 76.
Potter, Paulus 517.
— — der große Stier Abb. 518.
— Pieter 517.
Poussin, Nicolas 462.
— — Landschaft aus der römischen Campagna mit Matthäus und dem Engel Abb. 465.
Poynter, Edward 622.
Pozzo, Andrea del 430.
— — der Altar des hl. Ignatius Abb. 429.
Pradier, James 563, 565.
Pradilla, Francisco di 626.
Prag, Altstädter Brückenturm Abb. 230.
Präraffaeliten 621.
Praxiteles 68, 71.
Prell, Hermann 612.
Preller, Friedrich 570.
Priester, Porträtfigur Abb. 12.
Primaticcio, Francesco 424.
Privathäuser, römische 108.
Propyläen 49.
— des Xerxes zu Persepolis Abb. 29.
Prostylos Abb. 43.
Prothyron 108.
Prudhon, Pierre 543.
— — die Entführung der Psyche Abb. 542.
Prytaneion 51.
Pseudoperipteros 46.
Pteron 45.
Puget, Pierre 466.
— — Milon von Kroton 468.
Puvis de Chavannes, Pierre 549.
— — die Jugend der hl. Genovefa Abb. 551.
Pylonen 23.
Pylonenportal 23.
Pyramide des Chufu 20.
— von Gise Abb. 8.
— des Mykerinos 20.
Pyramiden 19.
Pyrgoteles 125.

Quattrocento 259.
Quellinus, Artus 468.
— Erasmus 480.
Quercia, Jacopo della 274.

Rachsolf, Mönch 167.
Raffael 338.
— Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione Abb. 347.
— die hl. Cäcilie Abb. 349.
— die Donna velata Abb. 348.
— der wunderbare Fischzug Abb. 344.
— die Grablegung Christi Abb. 342.
— die drei Grazien Abb. 340.
— Madonna del Granduca Abb. 341.
— Madonna della Sedia Abb. 346.
— die Sixtinische Madonna Abb. 348.
— Madonna Terranuova Abb. 342.
— die Poesie Abb. 343.
— die Schule von Athen Abb. 343.
— Selbstbildnis Abb. 346.
— der Triumph der Galatea Abb. 345.
— Venus vor Jupiter Abb. 345.
— die Vermählung Mariä Abb. 340.
— die Villa Farnesina zu Rom Abb. 344.
Raffet, August Marie 547.
Rahl, Karl 613.
Rainaldi, Carlo 431.
— — Kirchen in Rom Abb. 432.
Rameffeum 25.
Ramses II., Mumie 14.
— seine Feinde niedermetzelnd, Relief Abb. 13.
Rathaus, das, in Amsterdam Abb. 470.
— zu Braunschweig Abb. 230.
— in Bremen Abb. 415.
— in Köln Abb. 414.
— zu Tangermünde Abb. 229.
Ratzeburg, Dom Abb. 188.
Rauch 540.
— Christian Daniel 574.
— — Grabmal der Königin Luise in Charlottenburg Abb. 574.
— — Standbild Blüchers in Berlin Abb. 574.
— — kranzwerfende Viktoria Abb. 575.
Raupp, Karl 599.

Regnault, Henri 553.
— — General Prim Abb. 556.
Reims, Kathedrale, Figuren am Hauptportal Abb. 239.
Reisinger, Hans 415.
Reiter vom Nordfries des Parthenon Abb. 64.
Relief, altbabylanisches Abb. 23.
— alexandrinisches: Bauer mit Kuh Abb. 90.
Reliquienschrein des hl. Suitbert in der Stiftskirche zu Gernrode Abb. 243.
Rembrandt, Harmenszoon van Ryn 500, 501.
— Bildnis der Saskia van Uylenburgh Abb. 504.
— Christus und die Samariterin am Brunnen Abb. 505.
— die hl. Familie Abb. 501.
— die Kreuzabnahme Abb. 504.
— das Mahl zu Emmaus Abb. 508.
— Rembrandts Mutter Abb. 501.
— die Nachtwache, Schützenstück Abb. 506.
— Rembrandt und seine Gattin Saskia van Uylenburgh Abb. 503.
— der Schiffsbaumeister und seine Frau Abb. 503.
— die „Staalmeesters“ (Vorsteher der Tuchhalle) Abb. 508.
— anatomische Vorlesung des Dr. Tulp Abb. 502.
Reni, Guido 438.
— — Aurora Abb. 440.
— — Ecce homo Abb. 438.
Renoir, August 560.
Rentierknochen 2.
Rethel, Alfred 617.
— — Otto III. in der Gruft Karls des Großen Abb. 613.
— — der Tod als Erlöser Abb. 614.
Reynolds, Joshua 536.
Ribalta, Francisco de 446.
Ribera, Jusepe de 442.
— die hl. Agnes Abb. 445.
— das Martyrium des hl. Sebastian Abb. 445.
Riccio, Andrea 274.
Richmond 622.
Richter, Gustav 551, 608.
— — Königin Luise Abb. 603.
— Ludwig 592.
— — Johannisfest Abb. 589.
— — die Bürgerstunde Abb. 589.
— Ludwig 540.
Riedinger, G. 414.
Riemenbeschlag aus deutschen Gräbern Abb. 162.
Riemenschneider, Tilmann 318.
Riesen 215.
Rietschel, E. 540.
— Ernst 576.
— — Pietà Abb. 580.
— — Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar Abb. 581.
Rigaud, Hyacinthe 457.
— — Ludwig XIV. Abb. 460.
Ringergruppe 77; Abb. 89.
Rinnleiste 48.
Rippen 215.
Rizzo, Antonio 265, 274.
Robbia, Andrea della 271.
— — Wickelkind Abb. 271.
— Luca della 270.
— — Marienbild Abb. 269.
— — von der Orgelbrüstung im Dom zu Florenz Abb. 270.
Robert, Leopold 547.
— — die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen Abb. 548.
Robert-Fleury, Tony 548.
Robusti, Jacopo 370.
Rocaille 464.
Rodin, August 564.
Rokokaschnörkel Abb. 524.
Rokokostil 464.
Roland, der, in Bremen Abb. 415.
Romabüste Abb. 118.
Romanino, Girolamo 373.
Romano, Giulio 348.
Rombouts, Theodor 487.
Romney, George 538.
Roos, Johann Heinrich 528.
Rosa, Salvator 442.
Rosenfenster 217.
Rosenthal, Toby E. 600.
Rossellino, Andrea 271.
Rosselli, Cosimo 340.
— Bernardo 263.
Rossetti, Dante Gabriel 621.
Roth, Christoph 605.
Rottmann, Karl 570.
— — Syrakus Abb. 570.
Rousseau, Theodor 545, 557.
— — der Sumpf in den Landes Abb. 558.
Roybet, Ferdinand 560.
— — das Alter der Unschuld Abb. 537.
Roymerswale, Martinus 418.
— Philipp Peter 528.
Rubens, Peter Paul 469.
— — die Amazonenschlacht Abb. 472.
— — die Anbetung der hl. drei Könige Abb. 473.
— — Bildnis einer jungen Frau (der sogenannte „Strohhut“) Abb. 475.
— — die hl. Cäcilie Abb. 475.
— — die Himmelfahrt Mariä Abb. 474.
— — der hl. Ignatius, die Besessenen heilend Abb. 473.
Rubens, Peter Paul, der Ildefonso-Altar, Mittelbild Abb. 476.
— — vlämische Kirmes Abb. 477.
— — die Kreuzabnahme Abb. 471.
— — Landschaft mit dem Regenbogen Abb. 477.
— — der Liebesgarten Abb. 478.
— — die Löwenjagd Abb. 471.
— — Rubens und seine Gattin Isabella Brant Abb. 470.
— — Rubens' älteste Söhne Abb. 474.
— — das Urteil des Paris Abb. 472.
„Rubensstil“ 473.
Rude, François 563.
— — der Auszug der Freiwilligen 1792 Abb. 562.
Rugendas, Philipp 528.
Ruisdael, Jacob van 514.
— — die Jagd Abb. 514.
— — der Judenkirchhof Abb. 528.
— — der Wasserfall vor dem Schloßberg Abb. 513.
— Salomon van 513.
Rümann, Wilhelm 605.
Rundbogenfries, romanischer Abb. 176.
Ruß, Robert 613.
Rustici, Giovanni Francesco 338.
Ruthardt, Karl Andreas 528.
Ruysch, Rachel 519.
Ryckaert, David 483.

Sainte Chapelle zu Paris Abb. 211, 217.
— — frühgotische Riesen und Kreuzblumen Abb. 211.
Sakkara 19.
Salvi, Nicolà 432.
Sammtbreughel 480, 487.
Sandrart, Joachim 528.
San Gallo, Antonio da 333.
San Giovanni, Kirche in Rom Abb. 430.
San Paolo fuori le Mura, Rom Abb. 139.
— — Kreuzgang Abb. 196.
San Vitale zu Ravenna, Grundriß Abb. 145.
Sanmichele, Michele 377.
Sansovino, Andrea 337, 378.
— — Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza Abb. 338.
— Jacopo 377.
— — Bronzestatue des Merkur Abb. 376.
Sant' Apollinare in Classe 140.
— — nuovo in Ravenna 140.
— — nuovo zu Ravenna, Inneres Abb. 182.

Santa Constanza, Inneres der Kirche, zu Rom Abb. 144.
Santa Maria dei Carignano in Genua Abb. 379.
— — delle Grazie zu Mailand Abb. 262.
— — della Salute in Venedig Abb. 436.
Santi, Raffael s. Raffael.
Sarg des Königs Thutmosis I. Abb. 9.
Sarkophag des Junius Bassus Abb. 135.
Sarto, Andrea del 350.
— — die Madonna mit den Harpyen Abb. 350.
— — die Verkündigung Mariä Abb. 350.
Sassoferrato 440.
— — Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben Abb. 443.
Satyr. Nach Praxiteles Abb. 74.
Säule des Marc Aurel 106, 120.
— des Trajan 106.
Säulenbasilika 180.
Säulenfuß, romanischer mit Eckblättern Abb. 180.
Säulenkapitäl aus Susa Abb. 31.
Säulensaal im Tempel zu Karnak Abb. 18.
Sauroktonos 71.
Savery, Roelant 514.
Savoldo, Giovanni Girolamo 373.
Scamozzi, Vincenzo 379.
Scarabäusgemmen 124.
Schachtgräber 41.
Schadow, Wilhelm 589, 615.
— Johann Gottfried 573.
— die Prinzessinnen Louise und Friederike von Mecklenburg-Strelitz Abb. 573.
— — Standbild des Generals von Zieten in Berlin Abb. 573.
Schaffner, Martin 405.
Schalcken, Godfried 511.
— — brieflesendes Mädchen Abb. 510.
Schale mit dem Bilde der Stadtgöttin Alexandria Abb. 91.
Schaper, Fritz 576.
— — das Goethedenkmal in Berlin Abb. 577.
Schatzhaus des Atreus 40.
— — Durchschnitt und Grundriß Abb. 40.
Schäufelein, Hans Leonhard 392.
Schauspielhaus, das königl. in Berlin Abb. 582.
Schedels Weltchronik 310.
Scheffer, Ary 546.
Schickhardt, Heinrich 413.
Schievelbein, Heinrich 576.
„Schilderboek“ des Karel van Mander 493.
Schilling, Johannes 578.
Schindler, Jakob Emil 613.
Schinkel, Karl Friedrich 540, 579.
— — das alte Museum zu Berlin Abb. 581.
— — das kgl. Schauspielhaus in Berlin Abb. 582.
Schirmer, Johann Wilhelm 602, 619.
Schleich, Eduard 601.
Schleifer, der Abb. 96.
Schlettstadt, Kirche Sankt Fides Abb. 185.
Schloß von Blois, Treppenturm Abb. 422.
Schlußstein 215.
Schlüter, Andreas 522.
— — Kriegermaske Abb. 526.
— — das Denkmal des Großen Kurfürsten Abb. 526.
— — das kgl. Schloß in Berlin Südseite Abb. 527.
Schmerzensmutter, die, Holzschnitzwerk Abb. 319.
Schmid, Matthias 599.
Schmidt, Friedrich 587.
— Georg Friedrich, Kupferstecher 461.
Schmitz, Bruno 578.
Schmuckstück, vogelförmiges, aus dem Goldfund von Petrossa Abb. 163.
Schnorr von Carolsfeld, Julius 540, 592.
— — Siegfrieds Tod Abb. 588.
— — Dietrich übergiebt Krimhild die gebundenen Gunther und Hagen Abb. 588.
Schoch, Johannes 414.
Schön, Martin 309.
Schönn, Alois 613.
Schongauer, Martin 309, 385.
— — hl. Familie Abb. 307.
— — Kreuztragung Christi Abb. 308.
— — Versuchung des hl. Antonius Abb. 309.
Schönleber, Gustav 601.
Schott, Walter 576.
Schrader, Julius 608.
— — Cromwell in Whithall Abb. 605.
Schreiber, sog. 14; Abb. 10.
Schrödter, Adolf 615.
Schühlein, Hans 307.
Schule von Fontainebleau 424, 545.
— Prager 243.
Schut, Cornelius 480.
Schwanthaler, Ludwig 14.
— — die Bavaria auf der Theresienwiese zu München Abb. 601.
— — die Hermannsschlacht Abb. 600.
Schwarzrheindorf 185.
Schwechten, Franz 581.
Schwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon Abb. 64.
Schwind, Moritz von 594.
— — Einschaltbild a. d. Märchen der Melusine: „Das Heiligtum“ 592, 593.
— — Einschaltbild aus dem Cyklus der „Sieben Raben“ 592, 593.
Scorel, Jan 421.
— — Bildnisse von Jerusalemfahrern Abb. 422.
Seeling 587.
Segantini, Giovanni 628.
Seghers, Daniel 491.
Seidl, Emanuel 585.
— Gabriel 585.
Semper, Gottfried 93, 540, 587.
— — das Hoftheater in Dresden Abb. 583.
Sens, Wilhelm von 221.
Seringham, Pagode Abb. 37.
Serra, Enrique 627.
Sesto, Cesare da 326.
Settignano, Desiderio da 271.
— — Marmorbüste der Maria Strozzi Abb. 271.
Sfumato 324, 352.
Siegesdenkmal des Königs Assarhaddan auf die Eroberung Aegyptens Abb. 26.
Siemering, Rudolf 576.
Siena, Dom Abb. 234.
Signorelli, Luca 284, 285.
— — Pan als Gott des Naturlebens Abb. 286.
— — die Bestrafung der Verdammten Abb. 287.
Sima 48.
Simonis, Eugène 623.
— — von, Denkmal Gottfrieds von Bouillon in Brüssel Abb. 624.
Sisley, Alfred 560.
Skopas 68.
Sluter, Claux 239.
Snyders, Frans 480, 483.
— — Schweinshetze Abb. 478.
— — Stillleben mit einer Dame Abb. 479.
Sodoma 351.
Sohn, Carl 615.
Soidos 56.
Solario, Andrea 326.
Sophienkirche zu Konstantinopel 146; Abb. 146, 147, 148, 149.
— — Durchschnitt Abb. 147.
— — Grundriß Abb. 146.
Sophokles Abb. 77.
Sosos von Pergamon 89.
Soufflot 561.
— Germain 465.
— — das Pantheon in Paris Abb. 467.

Spagnoletto, lo 442.
Spätrenaissance 259.
Specchi 433.
Specklin, Daniel 413.
Speyer, Dom zu 181; Abb. 182.
— — Grundriß Abb. 177.
Sphinx Abb. 15.
Sphinxkoloß 17, 20.
Sphinxtempel 17.
Spiegel, etruskischer Abb. 110.
Spielbein 66.
Spitta 581.
Spitzbogen 185.
Spitzpfeiler 21.
Spitzsäule 21.
Spitzweg, Karl 594.
— — der Kaktusfreund Abb. 591.
Stabkirchen 200.
Stadion 51.
Stadium 104.
Staht 585.
Stalaktitengewölbe 154.
— aus dem Löwenhofe der Alhambra Abb. 154.
Stambhas 36.
Standbein 66.
Stanzen von Raffael 342.
Stappen, Charles van der 624.
— — die geheimnisvolle Sphinx Abb. 626.
Statue, weibliche, von der Akropolis zu Athen Abb. 55.
Steen, Jan 496, 497.
— — die Familie Jan Steens Abb. 495.
— — der Papageienkäfig Abb. 496.
Steffeck, Karl 608.
Steger, Wolf 415.
Steinschneidekunst 124.
Steinsetzung mit Knochenurne Abb. 3.
Steintische 4.
Stelen 57.
Stella, Paolo della 414.
Stephan, Meister 245, 246.
Stephanos 111.
Stephansdom, Wien Abb. 226.
Sterngewölbe 215.
Stieler, Joseph 596.
Stier, der farnesische Abb. 99.
Stifterpaar im Dom zu Naumburg Abb. 206.
Stil, archaischer 55.
— dorischer 46.
— der frühenglische 221.
— ionischer 46, 48.
— System des ionischen Abb. 47.
— der korinthische 49.
— Ludwigs XVI. 465.
— reicher in England 221.
— verzierter in England 221.
Stoa Poikile 118.
Stonehenge bei Salisbury 5; Abb. 6.
Stoß, Veit 312.
Stoß, Veit, Darbringung im Tempel Abb. 312.
— — der engl. Gruß Abb. 314.
Strack, Heinrich 583.
Straßburg, Münster Abb. 224.
— — Standbild der Ecclesia Abb. 241.
— — der Versucher und die thörichten Jungfrauen Abb. 241.
Strasser, Arthur 614.
Strebebogen Abb. 212.
Strebepfeiler 215; Abb. 212.
Strigel, Bernhard 405.
Stuck, Franz 540, 601.
— — der Krieg Abb. 597.
Stufenpyramide 19.
— von Sakkara Abb. 14.
Stüler, August 582.
Stupas 36.
Style flamboyant 221.
— Régence 464.
Superga bei Turin Abb. 435.
Susa 31.
— Säulenkapitäl Abb. 32.
Swanenburgh, Jacob van 501, 519.
Syrlin, Jörg 318.
— — Halbfigur eines jungen Weibes Abb. 319.

Tablinum 108.
Tanagra 74.
Tangermünde, Rathaus Abb. 229.
Tatti, Jacopo 378.
Tauben-Mosaik 89; Abb. 105.
Taufe Christi Abb. 138.
Tauriskos 82.
Tell Amarna 27.
Tempel, Vorderansicht eines altitalischen Abb. 108.
— Grundriß eines altitalischen Abb. 108.
— in Denderah mit Hathorsäulen Abb. 21.
— ägyptischer Abb. 19.
— — Grundriß Abb. 16.
— der Athena Nike auf der Akropolis Abb. 43.
— — Nike Apteros auf der Akropolis 49; Abb. 48.
— des Empedokles zu Selinus 43.
— römischer Abb. 110.
— der Themis zu Rhamnus 43.
— zu Abu Simbel 25.
Tempelbau 22.
Tempelgrundrisse Abb. 43.
Templum in Antis 44.
Teniers, David der Ältere 488.
— David, der Jüngere 419, 488.
— — Bauerntanz vor einem Wirtshause Abb. 486.
— — Ruhestunde Abb. 485.
Tenti, Totenpriester und seine Frau Abb. 11.
Terborch, Gerard 499.
— — die väterliche Ermahnung Abb. 497.
— — Bildnis eines jungen Mannes Abb. 498.
Terrakotten, tanagräische Abb. 80.
Thau 613.
Theater 103.
Theben, Amontempel 22.
Theodorich, Meister von Prag, der hl. Ambrosius 244; Abb. 244.
Theseustempel in Athen 47, 65; Abb. 45.
Thiersch, Friedrich 585.
Thoma, Hans 603.
— — der Geiger Abb. 599.
Thomas 563.
Thongefäße, korinthische Abb. 104.
Thonsarkophag aus Caere Abb. Abb. 109.
Thornhill, James 534.
Thorwaldsen, Bertel 572.
— — Amor und Psyche Abb. 571.
— — die Alter der Liebe Abb. 571.
Thulden, Theodor van 480.
Thutmosis I., Sarg des Königs Abb. 9.
Tieck 576.
Tiepolo, Giovanni Battista 443.
— — der Sieg Abb. 447.
Tierornament, irisches Abb. 164.
Tilgner, Viktor 614.
Timanthes 88.
Timomachos 88.
Timotheos 70.
Tintoretto, Jacopo 355, 371.
— — das Wunder des hl. Markus Abb. 374.
Tiryns, Burgmauer 40.
— Galerie in der Burgmauer von Abb. 39.
Tischbein, Wilhelm 532.
— J. W. Goethe in der Campagna von Rom Abb. 535.
Titusbogen 122.
— in Rom, Relief Abb. 127.
Titusthermen 128.
Tivoli, Rosa di 528.
Tizian, Vecellio 355, 360.
— der Zinsgroschen Abb. 360.
— die himmlische und die irdische Liebe Abb. 361.
— die Kirschenmadonna Abb. 361.
— die Himmelfahrt der Maria Abb. 362.
— die Madonna des Hauses Pesaro Abb. 362.
— die Grablegung Christi Abb. 363.
— ein Töchterchen des Roberto Strozzi Abb. 364.

Tizian, La Bella. Bildnis der Herzogin Eleonore von Urbino Abb. 364.
— Flora Abb. 365.
— Tochter Lavinia Abb. 365.
— Kaiser Karl V. im Jahre 1548 Abb. 366.
— Selbstbildnis Abb. 367.
— und Giorgione, schlafende Venus Abb. 358.
Toledo, Juan de 427.
tom Ring, Ludger 410.
Tondo 346.
Tonnengewölbe 98; Abb. 110.
Toplerhaus zu Nürnberg Abb. 412.
Torso von Belvedere 77; Abb. 86.
Tour, Maurice Quentin de la 460.
Traini, Francesco 255.
Trajansbogen, Relief vom Abb. 127.
Trajanssäule 120.
Traveen 178.
Tretsch, Alberlin 413.
Tribuna 102, 137.
Tribolo, Nicolo 338.
Triforium 215; Abb. 212.
Triglyphen 46.
St. Trinité in Caen Abb. 198.
Triumph des Todes im Campofanto zu Pisa 255; Abb. 254.
Triumphbogen 138.
— des Konstantin in Rom Abb. 113.
— und Grabdenkmal der Julier in St. Remy Abb. 114.
Trocaderopalast, der, in Paris Abb. 561.
Trochilus 48.
Troyon, Constant 558.
— — die zur Feldarbeit getriebenen Ochsen Abb. 558.
Turner, William 621.
— — Fischerboote im Hafen Abb. 616.
Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton 57.

Uden, Lucas van 489.
Udine, Giovanni da 349.
Uhde, Fritz von 540, 601.
— — Christus und die Kinder Abb. 596.
Unger, Georg Christian 525.
— Max 576.
Universität in Genua Abb. 380.
Uphues, Joseph 576.
— — Standbild Friedrichs des Großen in Berlin Abb. 580.

Vaga, Pierino del 349.
Vanbrough, John 534.
Vanucci, Pietro s. Perugino.
Vasari, Giorgio 336.
Vasen 86.
Vasenbild, schwarzfiguriges Abb. 104.
Vasenmalerei 86.
Vatikan zu Rom, die Scala Regia Abb. 431.
Vautier, Benjamin 616.
— — die erste Tanzstunde Abb. 610.
Veen, Otto van 470.
Veit, Philipp 589.
Velazquez, Diego de Silva 446.
— die Hofdamen Abb. 450.
— König Philipp IV. Abb. 450.
— Christus am Kreuz Abb. 449.
— Papst Innocenz X. Abb. 451.
— die Teppichwirkerinnen Abb. 451.
— die Trinker Abb. 448.
— die Übergabe von Breda Abb. 449.
Velde, Adriaen van de 517.
— — Flußlandschaft mit Pferden und Schafen Abb. 517.
— Esaias van de 513.
— Willem van de 516.
— — der Kanonenschuß Abb. 517.
Venedig, die Cà Doro Abb. 237.
— Dogenpalast Abb. 235.
Veneziano, Agostino 325.
Venus von Medici Abb. 101.
— — Milo 84; Abb. 102.
Verhaegt, Tobias 470.
Vermeer van Delft, Jan 512.
— — junge Dame mit Perlenhalsband 512.
Vernet, Carle 546.
— Horace 546.
— — die Erstürmung von Konstantine Abb. 545.
Veronese, Bonifacio 368.
— Paolo 355, 368.
— — Fortuna Abb. 373.
— — die Hochzeit zu Cana Abb. 371.
— — der Raub der Europa Abb. 372.
Verrocchio, Andrea del 271.
— — Christus und der ungläubige Thomas Abb. 274.
— — David Abb. 273.
— — Reiterdenkmal des Colleoni Abb. 275.
— — die Taufe Christi Abb. 275.
Vestatempel in Rom Abb. 111.
Vibert, George 561.
Vierpässe 216.
Vigée-Le Brun, Elisabeth Luise 461.
— — Selbstbildnis Abb. 464.
Vigne, Paul de 624.
Vignola 375.
Vignon 562.
Villa Hadrians 118.
— rotonda bei Vicenza Abb. 377.
Villegas, José 626.
Vinci, Leonardo da 273, 320.
— — das Abendmahl Einschaltbild 322, 323.
— — Bildnis der Mona Lisa Abb. 323.
— — Bildnisstudie Abb. 325.
— — Charakterkopf eines Greises Abb. 326.
— — Johannes der Täufer Abb. 324.
— — Kampf um eine Standarte Abb. 323.
— — die Madonna unter dem Felsen Abb. 322.
— — Selbstbildnis Abb. 327.
Vinea, Francesco 628.
Viniegra y Lasso 626.
Viollet-le-Duc 562.
Vischer, Peter (der Vater) 312, 316.
— — Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg Abb. 315.
— — das Sebaldusgrab in Nürnberg Abb. 317.
— — Selbstbildnis Abb. 318.
— — der Jüngere 317.
— Hans 318.
— Hermann 316.
Visconti 562.
Vitruvius 93.
Vivarini, Antonio 293.
— Bartolommeo 293.
— Luigi 293.
— — Madonna, das schlafende Kind anbetend Abb. 292.
Vlieger, Simon de 516.
Voigtel, Richard 226.
Vollmer 585.
Volterra, Daniele 334.
Voluten 48.
Volz, Hermann 620.
Vos, Cornelius de 487.
— — Kinderbildnis Abb. 484.
Vries, Adrian de 415.

Wach, Wilhelm 605.
Wächter, Eberhard 568.
Wael, Jan de 483.
Wagmüller, Michael 605.
Wagner, Alexander 600.
— Otto 588.
Walch, Jacob 385.
Waldmüller, Georg Ferdinand 612.
— — Ausgang aus der Schule Abb. 609.
Walhalla bei Regensburg Abb. 583.
Wallot, Paul 540, 582.
— — das Reichstagsgebäude in Berlin Abb. 582.
Wandmalerei aus dem Hause des tragischen Dichters in Pompeji Abb. 130.

Wandverzierung, maurische, aus der Alhambra Abb. 155.
Wappers, Gustav 622.
— — Szenen aus der belgischen Revolution von 1830 Abb. 622.
Wartburg 190.
Warth, Otto 587.
Wasserleitung, römische, bei Nimes Abb. 115.
Wasserleitungen 107.
Wassilij Blashennij-Kathedrale zu Moskau 150; Abb. 151.
Watteau, Antoine 458.
— — das Frühstück im Freien Abb. 461.
— — der Liebesunterricht Abb. 460.
Weenix, Jan 518.
— — totes Wild (Stilleben) Abb. 519.
Weigle 585.
Weinbrenner, Friedrich 585.
Weißkunig 404.
Wenglein, Joseph 602.
Wenzel, Meister 226.
Wereschtschagin, Wassili 554.
— — Einsegnung der Gefallenen Abb. 556.
Werff, Adriaen van der 520.
— — die Verstoßung der Hagar Abb. 522.
Werner, Anton von 608, 609.
— — die Kaiserproklamation in Versailles Abb. 605.
Wernicke, Wilhelm 413.
West, Benjamin 538.
Weyden, Roger van der 302.
— — der auferstandene Christus, der Maria erscheinend Abb. 301.
Weyden, Roger van der, der heiligen Lukas, die Mutter Gottes porträtierend Abb. 302.
Wichmann 576.
Widnmann, Max 605.
Wielemanns, A. von 587.
Wien, Stephansdom Abb. 226.
Wiertz, Antoine 623.
Wijnants, Jan 500.
Wildens, Jan 480.
Wilhelm, Meister 244.
Wilkie, David 621.
— — die Predigt des John Knox Abb. 617.
Wilson, Richard 537.
Wimperge 216.
Winckelmann 531.
Winterhalter, Franz Xaver 597.
Witte, Emanuel de 516.
— Pieter de 414.
Woensam von Worms, Anton 410.
Wohlgemuth, Michael 308.
— — aus Koburgs Schatzbehalter: die Hochzeit zu Kana Abb. 311.
— — Kreuzabnahme Christi Abb. 310.
Wohnhaus, Grundriß e. ägyptischen Abb. 16.
Wolff, Albert 575.
— Emil 573.
Wölfin, kapitolinische 94; Abb. 109.
Wopfner, Joseph 599.
Worms, Jules 561.
Worms, Dom zu Abb. 183.
Wouwerman, Philips 500.
— — Reitergefecht vor einer Bergfeste Abb. 500.
Wren, Christopher 533.
— — die Paulskirche in London Abb. 536.
Würfelkapitäl, romanisches Abb. 178.
— verziertes romanisches Abb. 179.
Wurmser, Nicolaus 244.
Wurzelbauer, Benedikt 319.

York, Kathedrale Abb. 220.

Zampieri, Doménico 438.
Zangenornament vom Grabmal des Theodorich zu Ravenna 141; Abb. 144.
Zanth 562.
Zeitblom, Bartholomäus 307.
Zeus des Phidias 61.
— und Athena im Gigantenkampf Abb. 97.
Zeusaltar zu Pergamon 53; Abb. 97.
Zeusmaske von Otricoli 74; Abb. 81.
Zeusmünze von Elis Abb. 63.
Zeustempel in Olympia 59.
— — der Wagenlenker Myrtilos Abb. 60.
Zeuxis 87.
Ziebland, Georg Friedrich 584.
Zierscheiben aus deutschen Gräbern Abb. 162.
Zimmermann, Ernst 600.
Zisa in Palermo 159.
Zopfstil 465.
Zucchi, Antonio 532.
Zumbusch, Kaspar 605.
Zurbaran, Francisco 454.
Zwerggalerie 183.
Zwirner 226.